

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SANDRA ELIS ALEIXO

*O ROMANCE D'A PEDRA DO REINO E O PRÍNCIPE DO SANGUE DO VAI-E-*  
VOLTA COMO NARRATIVA ENCICLOPÉDICA:  
SABERES E PRÁTICAS DE UMA CULTURA

CURITIBA

2019

SANDRA ELIS ALEIXO

*O ROMANCE D'A PEDRA DO REINO E O PRÍNCIPE DO SANGUE DO VAI-E-*  
*VOLTA COMO NARRATIVA ENCICLOPÉDICA:*  
*SABERES E PRÁTICAS DE UMA CULTURA*

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários do Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Dolabela Chagas

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Aleixo, Sandra Elis

*O Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*  
como narrativa enciclopédica : saberes e práticas de uma cultura. / Sandra Elis  
Aleixo. – Curitiba, 2020.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Pedro Dolabela Chagas

1. Suassuna, Ariano, 1927 – 2014 – Crítica e interpretação. 2.  
Literatura brasileira – História e Crítica. 3. Romance Histórico. 4.  
Cultura popular. 5. Brasil - Cultura. 6. Gêneros literários. I. Chagas,  
Pedro Dolabela -. II. Título.

CDD – B869.09

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **SANDRA ELIS ALEIXO** intitulada: **O Romance da Pedra do Reino como narrativa enciclopédica: saberes e práticas de uma cultura**, sob orientação do Prof. Dr. PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 12 de Novembro de 2019.


Onde se lê "O Romance da Pedra do Reino como narrativa enciclopédica: saberes e práticas de uma cultura", leia-se "O ROMANCE D'A PEDRA DO REINO E O PRÍNCIPE DO SANGUE DO VAI-E-VOLTA COMO NARRATIVA ENCICLOPÉDICA: SABERES E PRÁTICAS DE UMA CULTURA".

Pl. 271cy  
PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS  
Presidente da Banca Examinadora

  
WALTENCIR ALVES DE OLIVEIRA  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

  
MAURICIO CÉSAR MENON  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

  
RODRIGO VASCONCELOS MACHADO  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

  
RAQUEL ILLESCAS BUENO  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Para Carmem, Ademir e Henrique.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, o Verbo, o Criador.

A meus pais, Carmem e Ademir, raiz e sustento, continuamente me oferecendo o que de melhor possuem: simplicidade e generosidade.

A meus irmãos, Carlinhos e Amauri, inspiração, esteio e alento.

Ao Sérgio, companheiro de vida e de luta cotidiana.

Ao Henrique, motivo e impulso no prosseguir.

Ao professor Dr. Heron Oliveira Santos Lima, que empreendeu todo esforço para a realização do DINTER.

Aos professores, amigos e colegas do Departamento de Humanidades, de modo especial, professoras Denize Ricardi e Marli Duque.

Aos companheiros do DINTER, Alexsandro de Medeiros, Elenice Koziel e Frederico Diehl, sempre dispostos a escutar.

Aos professores, Dr. Maurício Cesar Menon, Dr. Rodrigo Machado, Dr. Waltencir Oliveira, e à professora Dra. Raquel Bueno pela disponibilidade em ler o trabalho e participar da banca de defesa.

A CAPES, pela bolsa.

Ao professor Dr. Pedro Dolabela Chagas, pela paciência, empenho e esmero com que conduziu todo o processo de orientação. Permanecer sob sua tutela nesses quatro anos de doutorado impulsionou sobremaneira meu crescimento intelectual.

## RESUMO

Este trabalho estuda o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna, como obra representativa do gênero Narrativa Enciclopédica ou Enciclopédia Ficcional, conforme as concepções de Edward Mendelson (1976ab) e Hilary Clark (2011), respectivamente. O objetivo geral visa a situar o livro dentro da história literária do Brasil, como marco e monumento legítimos da cultura nacional. Para tanto, a leitura orienta-se sob a perspectiva da pluralidade como traço peculiar da narrativa, focalizando sobretudo a descrição e a análise dos diversos gêneros e estilos que a compõem. Nesse sentido, evidenciam-se os traços da épica moderna pertinentes à composição do *Romance*, pautando-se, principalmente, nas teorias de Anazildo Silva e Franco Moretti. Também, como configuradores da obra como Narrativa Enciclopédica ou Enciclopédia Ficcional, acentuam-se aspectos de diversos outros gêneros, mais particularmente, da novela de cavalaria e do romance de aventuras, do romance burguês, do *Bildungsroman*, da sátira menipeia e do ensaio, valendo-se dos escritos de Sigismundo Spina, Saraiva e Lopes, Heitor Megale, Lukács, Moretti, Bakhtin e Adorno, entre outros. O estudo focaliza ainda os modos de elaboração poética, como o recurso ao intertexto e à metalinguagem, além da integração entre estilo popular e erudito da literatura e outras artes, como a xilogravura, em uma clara evocação ao Movimento Armorial, idealizado por Ariano Suassuna. De fato, a análise do *Romance*, respaldada por tal variedade de princípios teóricos, amplia e aprofunda significativamente as reflexões acerca da narrativa, comprovando sua filiação ao gênero enciclopédico ficcional. Circunscrito a tal estatuto, o *Romance d'A Pedra do Reino* eleva-se como obra fundamental da cultura brasileira, ainda que represente o Brasil como extensão da região nordeste, mais precisamente do sertão. Neste espaço geográfico e neste espaço literário, localiza-se uma gama de conhecimentos, crenças e práticas de todo um povo, permitindo identificar as perspectivas ideológicas que os norteiam. O sertão, neste caso, desvelado sob diversas faces, e seus habitantes manifestam-se a modo de metonímia de um Brasil afirmado por Suassuna como o Brasil real, apreendido pelo viés de uma arte que une o erudito ao popular, evidenciando que, por intermédio do reconhecimento e da valorização de um povo, de sua cultura e de suas práticas, é possível construir uma Nação.

Palavras-chave: Narrativa Enciclopédica. Cultura popular. Cultura brasileira. Pluralidade de gêneros e estilos. Brasil real.

## ABSTRACT

This work studies the *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, by Ariano Suassuna, as representative of Encyclopedic Narrative or Fictional Encyclopedia genre, according to the conceptions of Edward Mendelson (1976ab) and Hilary Clark (2011), respectively. The general objective is to place the book in the Brazilian literary history, as an authentic symbol and monument of national culture. Therefore, its reading is guided from the perspective of plurality as a peculiar feature of the narrative, focusing mainly on the various genres and styles' description and analysis. Thus, the modern epic's relevant traits to the *Romance's* composition are evidenced, based on Anazildo Silva and Franco Moretti's theories principally. Also, aspects of several other genres are emphasized as configurators of the book as Encyclopedic Narrative or Fictional Encyclopedia. More particularly, the quest romance, the bourgeois novel, the *Bildungsroman*, the menippean satire and the essay are studied by the conceptions of Sigismundo Spina, Saraiva and Lopes, Heitor Megale, Lukács, Moretti, Bakhtin and Adorno, among other authors. The thesis also emphasizes literary creation, in reference to the intertext and metalanguage's use. Furthermore, the integration between popular and erudite literature and other arts, such as xylograph, in a clear evocation of Ariano Suassuna's Armorial Movement is accentuated in the text. In fact, the analysis of the *Romance*, supported by such a variety of theoretical principles, expands and deepens the reflexions about it, proving its close relation with the fictional encyclopedic genre. Thereby, the *Romance d'A Pedra do Reino* rises as a fundamental work of Brazilian culture, even though it represents Brazil as an extension of the northeast region, more precisely the backlands. A range of knowledge, beliefs and practices of a nation is located in these geographical spot and literary space, allowing to identify the ideological perspectives that guide them. The backlands, in this case, unveiled under different faces, and its folk manifest themselves as a metonym of a Brazil described by Suassuna as the authentic Brazil, apprehended from the perspective of an art that unites the erudition to the popular, showing that, through recognizing and valuing a people, their culture and their practices, it is possible to construct a Nation.

Keywords: Encyclopedic Narrative. Popular culture. Brazilian culture. Plurality of genres and styles. Authentic Brazil.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>1. DO DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO À ENCICLOPÉDIA FICCIONAL</b>	16
1.1. INFORMAÇÃO E CONHECIMENTO	16
1.2. A ENCICLOPÉDIA	18
1.3. O TEXTO ENCICLOPÉDICO	22
1.4. A ENCICLOPÉDIA E A FICÇÃO	26
1.5. A FICÇÃO ENCICLOPÉDICA E O <i>ROMANCE D'A PEDRA DO REINO</i>	39
<b>2. UMA ÉPICA DO SERTÃO-MUNDO</b>	42
2.1. A ÉPICA	42
2.2. A ORGANIZAÇÃO TEXTUAL DO <i>ROMANCE D'A PEDRA DO REINO</i>	45
2.3. O DISCURSO HÍBRIDO E A MATÉRIA ÉPICA	49
2.4. A ÉPICA MODERNA	58
2.4.1. A épica moderna e o foco no plano de elaboração literária	59
2.4.2. A épica moderna e o intertexto	62
2.4.3. A épica moderna e a busca por totalidade	69
2.4.3.1. Polifonia	69
2.4.3.2. Atemporalidade	72
2.4.3.3. Texto aberto	74
2.5. O HERÓI	77
<b>3. OS GÊNEROS E OS ESTILOS NA ELABORAÇÃO LITERÁRIA DO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO COMO FICÇÃO ENCICLOPÉDICA</b>	82
3.1. ROMANCE MEDIEVAL	90
3.2. ROMANCE BURGUESES	103
3.3. ROMANCE DE FORMAÇÃO	108
3.4. OS ESTILOS POPULAR E ERUDITO	121

<b>4.</b>	<b>A SÁTIRA MENIPEIA NO <i>ROMANCE D'A PEDRA DO REINO</i>:</b>	
	<b>DO RISO À IDEOLOGIA.....</b>	<b>126</b>
<b>4.1.</b>	<b>SÁTIRA MENIPEIA.....</b>	<b>126</b>
	<b>ARREIMATE.....</b>	<b>165</b>
	<b>DESFECHO.....</b>	<b>169</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>174</b>

## INTRODUÇÃO

O *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna, escrito entre julho de 1958 e outubro de 1970, e publicado no segundo semestre de 1971, estrutura-se a partir de um narrador autodiegético, Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o qual relata sua história de dentro da cadeia, onde se encontra preso devido à acusação da prática de crimes, revelados no decorrer da narrativa. Visivelmente, o protagonista recorre a suas memórias e elabora a narrativa a fim de convencer os ouvintes (sejam eles os juízes, os demais personagens ou os próprios leitores), ou convencer a si mesmo acerca de sua inocência, de sua história e da verdade sobre os fatos ocorridos em Taperoá (ou no Brasil, “sertão do mundo”), nos anos compreendidos entre 1930 e 1938. Além disso, o narrador toma como referência histórica os sacrifícios humanos e de animais ocorridos na Serra do Catolé, fronteira entre os estados de Pernambuco e Paraíba, no ano de 1838, e liderados por João Ferreira, ficcionalmente tornado bisavô de Quaderna, os quais se tornam motivos fundadores para o desenrolar da narrativa.

A escrita do *Romance d'A Pedra do Reino* processa-se sob um constante e árduo trabalho de recriação, reconstrução e reformulação, como descreve Carlos Newton Júnior, no prefácio da décima sexta edição do livro, lançada em 2017. Consta que, na terceira edição, em 1972, os folhetos que subdividiam a narrativa foram agrupados em cinco partes denominadas Livros, com os seguintes títulos: “Livro I – A Pedra do Reino’ (folhetos I a XXII); ‘Livro II – Os Emparedados’ (folhetos XXIII a XXXVI); ‘Livro III – Os Três Irmãos Sertanejos’ (folhetos XXXVII a LXIII); ‘Livro IV – Os Doidos’ (folhetos LXIV a LXXV); ‘Livro V – A Demanda do Sangral’ (folhetos LXXVI a LXXXV)” (NEWTON JÚNIOR, 2017, p. 18), e foi anunciado na folha de rosto que aquele seria o primeiro livro de uma trilogia que se completaria com a *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão* e *O Romance de Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão*, o que não aconteceu efetivamente, pois, na sequência do *Romance*, concretizou-se apenas o primeiro livro de *O Rei Degolado*, denominado “Ao Sol da Onça Caetana”, publicado em volume no ano de 1977. Na quinta edição, de 2004, o texto sofreu modificações consideráveis e, na nona, de 2007, antes do título apareceu a expressão “A Ilumiara”, o *Romance* é anunciado, então, como “Airesiana Brasileira No 1, em clara analogia às bachianas brasileiras de Heitor Villa

Lobos. Em 2010, a décima primeira edição trouxe como expressão definitiva “Airesiana Brasileira em Fá-Maior – Introdução ao ‘Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores’”, e a subdivisão dos cinco livros recebeu, respectivamente, os títulos de “Prelúdio”, “Chamada”, “Galope”, “Tocata” e “Fuga”. A edição de 2017 apresenta as últimas alterações pensadas pelo autor e anotadas em manuscrito, no intuito de situar o *Romance d’A Pedra do Reino* terminantemente na obra total desejada por Suassuna e que seria denominada *A Ilumiara*. Para a análise empreendida neste trabalho, elegeu-se a décima quarta edição, de 2014, uma vez que a referência à música, materializada na designação de cada parte do livro, pressupõe substancial importância para as relações entre as estruturas e os significados do gênero épico e do *Romance*, necessárias quanto à caracterização deste dentro do enciclopedismo literário.

O exame da estrutura e dos temas que compõem o livro legitima sua filiação ao gênero *Narrativa Enciclopédica* ou *Enciclopédia Ficcional*, conferindo-lhe uma nova compreensão para além das leituras (ou que as englobe) que se têm efetivado até então, focadas, de modo separado, em questões como a cultura popular ou o regionalismo, a revelação da identidade cultural do homem sertanejo nordestino, a descrição e análise das estruturas composicionais da narrativa, as interpretações ancoradas na filosofia, na antropologia, na sociologia, na história ou nas ciências políticas, entre outras. Nesse sentido, o anseio deste trabalho é contribuir para que o *Romance d’A Pedra do Reino* acomode-se como verdadeiro monumento literário dentro da história cultural brasileira; ambiciona-se também suscitar novas discussões a respeito do gênero ficcional enciclopédico, contribuindo para os estudos de teoria literária.

A gênese de tal proposição assenta-se no artigo “O Romance da Pedra do Reino: o seu lugar na história” (2015), de Pedro Dolabela Chagas, que inscreve a narrativa no conjunto do gênero enciclopédico literário conceituado por Edward Mendelson (1976ab). Ao sublinhar que a crítica, até o momento, não posicionou o *Romance* no devido lugar dentro da história da literatura brasileira e ao ressaltá-lo como marco de uma época, o texto de Chagas oferece novos caminhos de análise para a obra.

Pioneiro quanto à abordagem do enciclopedismo no texto literário, Edward Mendelson, em dois textos de 1976, elege um conjunto de obras produzidas desde o

período medieval até a contemporaneidade como representantes da *Narrativa Enciclopédica*, cujo fundamento estabelece-se pela coletânea dos conhecimentos e crenças de uma nação, identificando perspectivas ideológicas que os norteiam e possibilitam sua interpretação. Por seu turno, Hilary Clark, em *The fictional encyclopaedia* (1990), ressalta que, no enciclopedismo literário, acentua-se o modo de dizer enciclopédico, ou seja, aquele que revela os conhecimentos e saberes acumulados por uma cultura. Conforme a autora, a *Enciclopédia Ficcional* integra-se de outros gêneros como o ensaio, a sátira menipeia e a épica, além de preservar sua correspondência com a enciclopédia não literária.

Para compreender as relações entre enciclopédia ficcional e não-ficcional e suas peculiaridades, no primeiro capítulo deste trabalho, expõem-se as características do que se denomina dicionário enciclopédico, bem como as concepções e discussões acerca dos pormenores que engendram a teoria do gênero enciclopédico ficcional. Parte-se da noção do que a sociedade entende como “conhecimento” e seguem-se os conceitos firmados por Edward Mendelson e Hilary Clark, fundamentais para a análise do *Romance d’A Pedra do Reino* sob a ótica do enciclopedismo literário. Abordam-se, ainda, estudos de David Letzler (2012), sobre o que ele denomina “cruft” da ficção, termo relacionado, nesta era digital, à sobrecarga de informação e de meios de entretenimento. Para este autor, a estrutura da ficção enciclopédica, construída de modo expansivo, aparentemente caótico, marcada por uma diversidade de vozes, todavia com certa coerência, estimula no leitor sistemas de ordenação e de armazenamento de dados importantes.

A primeira e quiçá fundamental premissa para a configuração da *Narrativa Enciclopédica*, segundo Edward Mendelson (1976a), indica a necessidade de sua elaboração poética estruturada sobre os pilares do gênero épico. Por essa razão, dispõe-se, no segundo capítulo, o cotejo entre os aspectos da épica clássica, discutidos por Aristóteles e Lukács, e da épica moderna, articulados, principalmente por Anazildo Vasconcelos da Silva e Franco Moretti, marcando as relações que o *Romance* mantém com o gênero épico moderno. Analisa-se, sobretudo, nesta seção, as peculiaridades da épica moderna sistematizadas na criação poética de Ariano Suassuna, referentes ao foco no plano de elaboração literária, ao intertexto e ao modo como se objetiva a totalidade, além da construção da figura heroica.

No terceiro capítulo, discorre-se sobre os variados gêneros e estilos literários que integram o *Romance d'A Pedra do Reino*, correspondendo aos pressupostos de Mendelson (1976ab) de que, na *Narrativa Enciclopédica*, conciliam-se as convenções da épica heroica (tratada na segunda parte do trabalho), do romance de aventuras, do poema simbolista, do romance de formação, do romance burguês, do interlúdio lírico, da écloga, do drama, do catálogo e da psicomaquia, bem como se inscrevem em sua formulação poética os estilos literários dos mais primitivos e anônimos aos mais eruditos. Em virtude do espaço maior que ocupam na extensão da narrativa, apresentam-se mais significativos, para a compreensão do enredo, os gêneros romance de aventuras, romance burguês e romance de formação, os quais requerem maior atenção dentro do capítulo, respaldados majoritariamente pelas teorias de Segismundo Spina, António José Saraiva, Georg Lukács, Patrícia Maas, Mikhail Bakhtin e Franco Moretti. No que se refere aos estilos, manifesta-se o ideário do movimento armorial, estabelecido sob a tutela de Suassuna, no ano de 1971, ou seja, unir a arte popular e a erudita, em uma nova concepção de arte brasileira, conforme evidencia a esmerada investigação de Idelette Muzart dos Santos, no livro *Em Demanda da Poética Popular* (2009).

O capítulo intitulado “A Sátira Menipeia no *Romance d'A Pedra Do Reino*: Do Riso À Ideologia” volta-se ao estudo de Hilary Clark acerca da Enciclopédia Ficcional, a qual, segundo a autora, engloba o gênero mencionado, além da épica e do ensaio. Ancorada nos pressupostos da Sátira Menipeia, descritos em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin, esta parte do trabalho evidencia os aspectos relacionados ao riso, substanciais à construção do enredo, e sobretudo, as perspectivas ideológicas e filosóficas que se delineiam a partir de uma leitura mais apurada do *Romance*.

O arremate da análise focaliza o Ensaio, último gênero a configurar o *Romance* como Enciclopédia Ficcional. Por tratar-se de uma forma discursiva de julgamento, reflexão, interpretação e pensamento crítico, a abordagem do Ensaio aqui opera como presságio das considerações finais ou mesmo como ponte entre estas e as seções anteriores. Referenciando, principalmente, as concepções de Alfonso Berardinelli e de Theodor Adorno, é possível desvendar as marcas do gênero no texto de Suassuna, ainda que este se elabore narrativa e ficcionalmente, e confirmar o *Romance* como Enciclopédico, uma vez que para ele confluem os mais variados

temas, gêneros e estilos, julgados à luz de uma verdade muito pessoal proveniente do narrador Quaderna.

## 1. DO DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO À ENCICLOPÉDIA FICCIONAL

### 1.1. INFORMAÇÃO E CONHECIMENTO

Uma das características marcantes do final do século XX e início do XXI é a rápida transformação tecnológica, principalmente aquela relativa à internet. Já constitui parte do senso comum que este período deverá ser nomeado pelos historiadores do futuro como a era da informação. Sítios de busca, trabalhando cada vez com mais algoritmos, propiciam a homens e mulheres, distribuídos pelas diversas esferas sociais, econômicas e intelectuais, acesso a notícias, reportagens, artigos, livros, enciclopédias e a tantos outros textos, dos mais variados gêneros, oriundos das mais remotas áreas do globo terrestre. Um crescente número de redes sociais reúne diferentes pessoas, pensamentos e opiniões em um espaço virtual, onde se instala uma sensação de igualdade. A maioria dos que frequentam tal espaço considera-se competente para emitir opiniões acerca de tudo que, porventura, surja em sua “timeline”. Todos conhecem tudo.

Todavia, até que ponto a chamada era da informação pode ser a era do conhecimento? Os debates sobre isso também já se tornaram senso comum e já há algum tempo se postula que informação não é conhecimento. A discussão aprofundada desse tema não se projeta como centro deste trabalho de pesquisa, entretanto, certamente, ela estará latente nas análises empreendidas, visto que o objetivo geral dele é situar *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna, no gênero por ora definido como ficção enciclopédica, e a enciclopédia, grosso modo, nada mais é que um local onde se reúne e dissemina conhecimento.

Por ora, é possível manter a definição deveras objetiva localizada em *Uma história social do conhecimento I – de Gutenberg a Diderot*, de Peter Burke. Assim se apresenta o conceito de **informação**: o “saber o quê, ‘cru’, específico e prático” e o de **conhecimento**: o “saber como, ‘cozido’, processado ou sistematizado pelo pensamento”. (BURKE, 2003, p. 19). Sob tal perspectiva, é possível situar o período atual em um patamar proporcionalmente de muita informação e pouco conhecimento. Indubitavelmente, a possibilidade de navegar entre diversos sítios ao mesmo tempo traz como consequência uma visão superficial e parcial dos mais variados assuntos e



uma pesquisa direcionada ao mais específico e prático. Não se objetiva aqui menosprezar o valor da tecnologia no que tange às mídias; tampouco, nega-se seu papel para a construção do conhecimento. Sua importância para a democratização dos saberes é inegável. Constata-se apenas que as diferenças entre os conceitos devem pautar, de modo mais profundo, as discussões, pois influenciam sobremaneira muitas das práticas cotidianas, no que diz respeito, inclusive, a transformações de ordem social e política.

Para além das diferenças entre informação e conhecimento, faz-se necessário ainda discutir a questão de não haver um único “conhecimento” – no singular -, mas de “conhecimentos”. Peter Burke (2003, p. 21) é contundente ao afirmar:

Hoje, depois do que pode ser considerado uma “reabilitação” do saber local e do conhecimento cotidiano, deve ter ficado óbvio que há “conhecimentos” no plural, em toda cultura, e que a história social, como a sociologia, deve se ocupar “de tudo o que passa por conhecimento na sociedade”.

Nesse sentido, enfrentando o pensamento um tanto quanto academicista de que o conhecimento esteja restrito apenas aos centros universitários ou de pesquisa, dominado por alguns poucos homens letrados, legitima-se uma nova abordagem da construção do conhecimento pelas práticas não só escritas, mas orais e iconográficas e por ações cotidianas como cozinhar, tecer, construir prédios etc., não se limitando ao meio escolar. Sendo produzidos e transmitidos, portanto, por diferentes grupos sociais, os conhecimentos não se concentram nas mãos de um único grupo.

Obviamente que a concepção de uma hierarquia se manteve durante séculos da história humana. Ainda hoje há os que acreditam na superioridade de alguns campos sobre outros. O fato imprescindível para uma lenta transformação de pensamentos foi a invenção da prensa tipográfica por Gutenberg, em 1450, a qual inaugurou a Idade Moderna e influenciou para que o conhecimento se tornasse gradativamente público. A difusão gráfica que se originou daí, sobretudo a impressão de livros, propiciou uma distribuição mais rápida do conhecimento acumulado e, como consequência, sua modificação e popularização e mesmo seu questionamento. Sem sombras de dúvidas, tal processo avança para um clímax neste século em que a tecnologia trabalha a passos largos em favor das mídias, principalmente, no que

concerne à internet. Contudo, o conceito de conhecimento, sucinta e perspicazmente formulado por Peter Burke, não perde seu efeito. Há que se cuidar para não perder o leme em tão vasto mar de informações e para não tornar este período em um tempo de pseudo-conhecimento. Que a internet propicia uma democratização de saberes é inegável, entretanto, como em tudo, urge ponderar acerca do que se constitui como duradouro.

## 1.2. A ENCICLOPÉDIA

Do modo como é conhecido desde o século XVIII, devido à publicação da *Encyclopédie*, dos editores Diderot e d'Alembert, o dicionário enciclopédico - ou enciclopédia - caracteriza-se como uma coletânea de textos para descrever o estado atual do conhecimento humano, objetivando propagar o saber acumulado e contribuir para a educação e informação. A origem do termo, na verdade, remonta à Grécia antiga, significando “educação circular” ou “círculo do aprendizado” e relaciona-se ao que se considerava essencial para a formação do homem grego: artes e ciências. É certo que, desde a Antiguidade, aspira-se a expor os domínios do conhecimento de forma ordenada, como se observa nas histórias naturais de Aristóteles.

Embora seja uma ideia tipicamente moderna o plano de reunir em livro os mais diversificados saberes da história do homem, já se tem notícia da produção de obras alinhadas a tal objetivo mesmo na Idade Média, época deveras desdenhada pelos “homens das luzes”, os quais a denominaram “idade das trevas”. Oportuna, nesse sentido, a citação de Peter Burke (2003, p. 89): “Daí que é certamente significativo que as enciclopédias medievais continuassem a ser usadas no início do período moderno e tenham até sido ocasionalmente reeditadas.”, para contradizer os senhores do iluminismo.

A publicação da *Encyclopédie* em 1751 constitui o apogeu do desejo em materializar o conhecimento que vinha se desenvolvendo desde há muito. As transformações sociais, econômicas e políticas da Europa deste período, as novas descobertas e a invenção da imprensa formam as condições perfeitas para o surgimento de uma obra com tamanha envergadura, cujas edições não devem ser avaliadas como mera reunião de verbetes, uma vez que os livros traziam concepções

claras ou, algumas vezes, latentes, de posicionamento frente a questões de ordem política, social e religiosa. Ao se referir à ordem alfabética adotada na obra, Burke (2003, p. 108) é esclarecedor acerca de tais convicções:

(...) o uso da ordem alfabética tanto refletia quanto encorajava uma mudança da visão hierárquica e orgânica do mundo para uma visão mais individualista e igualitária. Podemos então falar do “conteúdo da forma”, reforçando a ambição dos organizadores que pretendiam subverter a hierarquia social, pelo menos em alguns aspectos. Pois a *Encyclopédie* era tanto um projeto político como intelectual.

O que resultou na *Encyclopédie*, um dos maiores símbolos do “século das luzes” seria, de início, somente uma tradução da *Cyclopædia*, de 1728, de Ephraim Chambers, encomendada pelo editor parisiense Le Breton. Diderot e d’Alembert, a quem foram confiados os encargos de tradução, acreditaram em poder elaborar uma obra de maior extensão e relevância. O modo como Diderot organizou o trabalho tornou-se decisivo para a configuração de seu caráter heterogêneo. É ele quem “estabelece os princípios que deverão orientar a obra: a escolha dos colaboradores segundo seus conhecimentos, liberdade completa para os autores e independência diante dos poderes constituídos.” (SOUZA, 2015, p. 17) No que concerne ao critério da divisão das ciências, os editores se valeram do que fora promulgado por Bacon no *Advancement of Learning*, de 1605, no qual os saberes estavam divididos “em três partes: os que vêm da razão (a Filosofia), os que se devem à memória (a História) e aqueles que se originam na imaginação (a Poesia).” (SOUZA, 2015, p. 14)

Uma diversidade de autores, de diferentes áreas, os quais escreviam, por vezes, a respeito do mesmo tema, colaboraram no empreendimento, resultando daí uma pluralidade de visões sobre o conhecimento. Nesse sentido, as imagens utilizadas por Diderot para definir o próprio verbete “enciclopédia” são substanciais. Ora explicado como um “mapa-mundi”, estampado pela profusão de continentes, reinos, províncias, logradouros, ora visualizado como uma “grande cidade” e sua diversidade de edifícios ou como uma “paisagem”, de onde despontam campos, montanhas, águas, rochedos, animais, o vocábulo remete “à diversidade, à complexidade, ao esclarecimento dos saberes um em relação aos outros.” (SOUZA, 2015, p. 20)

À semelhança de qualquer outro texto, a *Encyclopédie* não se conforma à imparcialidade. Por seu caráter heterogêneo e pelo momento histórico do qual emerge, avalia e julga os saberes consagrados pela tradição. Como já mencionado, ela pretende promover um questionamento às questões políticas, sociais e religiosas. Por isso mesmo, sofreu ataques dos mais diversos setores e foi censurada. Desse modo, é possível afirmar que nasceu da “marginalidade” para se tornar um dos mais sólidos documentos da idade moderna, exercendo forte influência no ideário da Revolução Francesa, a qual iniciou um processo de “libertação” política e de transformações sociais, embora, com o tempo, esses ideais primevos tenham sido relegados a segundo plano em favor de privilégios da classe burguesa.

O ideal dos editores da *Encyclopédie* de que a obra fosse tomada como um santuário onde estariam reunidos os conhecimentos outrora dispersos, preservando-os, para a educação dos homens do presente e do futuro, responde ao ideal do Iluminismo de que a humanidade, instruída, seria melhor e mais virtuosa. Diderot (2015, p. 330), na advertência dos editores, de 1765, assim se manifesta:

Ousaríamos murmurar contra nossas dores e lamentar os anos de trabalho se pudéssemos nos vangloriar de ter enfraquecido esse espírito de confusão tão contrário ao repouso das sociedades, e de ter levado nossos semelhantes a se amar, a tolerar-se, e a reconhecer, enfim, a superioridade da moral universal sobre todas as morais particulares que inspiram o ódio e a desordem, e que rompem ou afrouxam o vínculo geral e comum?

A educação, preconizada aí, derivaria do conhecimento técnico e científico desenvolvido no século XVIII, o qual contestaria as ideias falsas e as superstições, em uma tentativa de extinção dos erros cometidos até então pelos detentores do saber. Apesar disso, a *Encyclopédie* foi além da coleta, avaliação e propagação do conhecimento técnico e científico. É manifesto seu desejo de retirar o domínio do saber das mãos do clérigo e passá-lo às mãos dos filósofos. Além disso, objetivava-se uma transformação da visão acerca do filósofo, o qual deveria se apresentar como um homem agradável e útil, próximo dos homens práticos, formando uma “liga filosófica” (MATTOS, 2015, p. 39) “Chegamos assim ao ideal máximo da *Encyclopédie*, no qual, segundo alguns estudiosos, transparece o caráter ‘burguês’ do empreendimento: a utilidade.” (MATTOS, 2015, p. 40).

Para encerrar esta breve abordagem da *Encyclopédie*, destaca-se a forma como se organizam nela os verbetes. Primeiramente, a ordem alfabética, bem mais do que facilitar a consulta dos temas, promove um nivelamento entre os saberes, ou seja, destrona a concepção de que exista uma hierarquia ontológica entre eles, sendo uns mais importantes que outros. Se não há hierarquia entre os domínios do conhecimento, exclui-se também a hierarquia entre os homens; não seria ousado afirmar que a ordem alfabética revela tal posição do pensamento iluminista. Todavia, esse modo de ordenação não reduz a abrangência que os volumes pretendiam alcançar. A partir da estrutura alfabética, os editores inseriram as remissões, ou seja, um verbete que evoca outro, ou se relaciona com outros campos, ou que se ilustra por uma gravura. Tal procedimento compõe

o segredo maior da *Enciclopédia*: sua finalidade não é apenas burlar a vigilância do censor, mas sobretudo permitir que o leitor se oriente sobre o lugar que as várias ciências e artes ocupam na árvore do conhecimento. Mais ainda: conforme observa Alain Pons, é esta técnica e não o conteúdo estrito dos artigos que deve “mudar a maneira geral de pensar”, segundo a expressão de Diderot no verbete “Enciclopédia”: “Os “preconceitos”, prossegue Pons, “depositados nos homens pelo hábito, pelo tempo, pela história, serão desenraizados quando outras associações, outras conexões, conforme à natureza e à razão, forem estabelecidas entre as ideias”. (MATTOS, 2015, p. 37)

Com efeito, a *Encyclopédie* não é meramente um conjunto de livros com a aspiração de coletar conhecimento e difundi-lo. Ela se constitui uma referência do pensamento moderno, do século das luzes, um projeto arrojado que envolveu pessoas dos variados campos do saber e que moveu as estruturas da sociedade não apenas francesa, mas interferiu sobremaneira no modo como se concebem os conhecimentos humanos.

As referências aos aspectos que constituíram a *Encyclopédie*, bem como os desdobramentos de sua publicação poderiam ainda se estender por algumas páginas, visto a complexidade do assunto. Contudo, entende-se ter sido o exposto necessário e suficiente para as análises a serem empreendidas nos próximos capítulos. Parece, sobretudo, que este último aspecto, o da “estrutura remissiva dos verbetes”, guarda uma intensa relação com o modo de organização dos episódios e temas que compõem o *Romance d'A Pedra do Reino*, entre os quais parece não existir uma hierarquização em matéria de importância.

### 1.3. O TEXTO ENCICLOPÉDICO

À *Encyclopédie* dos iluministas franceses, seguiram-se muitos outros textos com objetivos semelhantes, chegando-se, inclusive, nesta chamada era da informação, às enciclopédias digitais ou virtuais – recebendo a *Wikipédia* o título das mais conhecidas. Tais composições compartilham algumas características, as quais delimitam o gênero. Faz-se relevante considerar tais peculiaridades, uma vez que as mesmas devem se traduzir no texto de ordem ficcional, guardadas obviamente as diferenças de estilo.

No livro *The Fictional Encyclopaedia* – Joyce, Pound, Sollers, publicado em 1990, Hilary Clark discute alguns aspectos que configuram a elaboração da enciclopédia, e elucida suas concepções acerca do que seja a Enciclopédia Ficcional. Além de apresentar a etimologia do termo, as formas e metáforas relacionadas ao livro, seus formatos possíveis, os meios pelos quais concebe e organiza o conhecimento e os diferentes tipos de autoria, Clark problematiza os pilares que fundamentam sua elaboração, considerando-os grandes paradoxos de sua intencionalidade. Tais pressupostos demonstram-se primordiais para a posterior análise do texto ficcional. Transportados para a forma literária, os paradoxos das intenções enciclopédicas constituirão elementos imprescindíveis para o exame do texto ficcional enquanto enciclopédico.

O primeiro paradoxo relaciona-se à totalização. Existe, na enciclopédia um desejo latente de reunir e comunicar a totalidade do conhecimento humano. Segundo a visão de Hilary Clark, isso não é possível, pois o conhecimento apresenta-se constantemente em expansão. Tal aspiração, que se manifesta apenas nas enciclopédias que seguiram à *Encyclopédie*, pode ser apreciada de dois modos: é desejável, mas apenas possível em um processo contínuo de revisão, atualização e expansão; ou não é nem possível, nem desejável. A busca pelo conhecimento máximo se mostra no surgimento frequente de novas enciclopédias neste século e isso prova que uma única obra não dá conta de reunir todo o conhecimento em si. A perseguição intensa pela completude somente comprova a falácia desta, e seu adiamento eterno caracteriza a enciclopédia: persiste um desejo nostálgico em recobrar aquilo que foi perdido nas edições anteriores ou a idealização de um livro que sume todos os

livros. “Criação”, “Queda” e “Apocalipse” formam os limites da história humana. Pressupõe-se, portanto, a síntese do conhecimento compreendida entre tais noções. Por conseguinte, o retorno incessante da enciclopédia a esses termos da tradição é uma constante.

As intenções da enciclopédia entram também em contradição no que concerne ao elemento tempo. Esse paradoxo liga-se particularmente ao primeiro: alcançar a completude significa alcançar o conhecimento eterno. E as limitações do tempo cerceiam o projeto totalizador, visto que mais material pode ser descoberto e mais artigos podem ser escritos. A contagem do tempo é relativamente mais veloz que a ordenação do material e, conseqüentemente, este pode tornar-se obsoleto. Nas palavras de Clark (1990), essa relação figura-se em uma imagem de “corrida febril” contra o relógio.

O terceiro pilar que fundamenta a enciclopédia é sua relação com outros textos, e emergem daí determinados contrastes. Como mencionado, o texto enciclopédico afigura-se limitado temporalmente. Isso acontece também por estar ele circunscrito ao espaço textual. Para se estruturar, a enciclopédia se integra a uma tradição de textos, orais ou escritos, ou seja, compõe-se de outros textos. Nesse sentido, não há como assegurar que o conhecimento possa ser imediato (baseado na experiência), como seria um dos ideais do enciclopedista. Dependente de outras fontes, a enciclopédia erige-se como produto mediado. Mais do que em qualquer outro texto, o fenômeno da intertextualidade faz parte da natureza da elaboração enciclopédica: “a interação dos textos confluiria, finalmente, para um grande Livro, dentro do qual todos os livros seriam escritos, tornando-se a própria realidade. (...) Mas esse livro é apenas uma virtualidade: nele, a intertextualidade é levada ao seu limite lógico.” (CLARK, 2011, p. 24, tradução nossa)<sup>1</sup>. O intertexto se relaciona com a percepção do leitor e tal percepção é sempre conduzida aos textos subjacentes, aos textos “originais”. Prevalece um estado nostálgico de que algo perdido no passado deva reconstituir o objeto do presente da leitura.

---

<sup>1</sup> “the interplay of texts would ultimately end in one great Book, into which all books would be written and which would become reality itself. (...) But this Book is a virtuality only: in it, intertextuality is taken to its logical limit.” (CLARK, 2011, p. 24)



Como não reconhece a obrigatoriedade em explicitar suas fontes ou os textos anteriores nos quais se apoia para seus artigos, embora isso possa ocorrer, produz-se a sensação de acesso ao conhecimento sem mediação:

Nesse sentido, a enciclopédia existe em algum lugar entre o científico e a ficção, sendo as referências intertextuais mais subtendidas na ficção que na enciclopédia. Esta última direcionou-se à ficcionalidade, para uma manipulação livre ou não reconhecida de outros textos. (CLARK, 2011, p. 25, tradução nossa)<sup>2</sup>

No entanto, a enciclopédia não é o conhecimento, tampouco conecta-se a ele de modo imediato. Ela se constitui como uma visão do conhecimento ao qual tem acesso por intermédio da palavra. Palavra que remete a outras palavras, infinitamente: “A enciclopédia pode ser uma janela para o conhecimento, mas é uma janela feita apenas, como diz Hamlet, de ‘palavras, palavras, palavras’.” (CLARK, 2011, p. 25, tradução nossa).<sup>3</sup> Os liames entre a enciclopédia, a ideologia e a escrita instauram o quarto paradoxo. De fato, o texto enciclopédico aspira à mimese: refletir o mundo tal qual ele se apresenta aos sentidos. Entretanto, como todo texto, a enciclopédia possui caráter ideológico e medeia-se pela escrita. Impossível banir a ideologia quando a seleção e ordenação do material enciclopédico emergem de um momento histórico determinado e dos interesses do enciclopedista ou do editor. Nesse sentido, a enciclopédia reflete os anseios de seu tempo e de seu espaço, assumindo um lugar na tradição e propondo respostas para um direcionamento universal, contínuo e possível, na compreensão e organização do conhecimento. Ao afirmar que a *Encyclopédie* é um novo repositório de conhecimento e que os antigos não fizeram nada igual, Diderot assume um viés filosófico, logo, marcado ideologicamente. Hilary Clark enfatiza essa condição, inclusive as relações de poder refletidas na enciclopédia:

---

<sup>2</sup> In this sense, the encyclopaedia exists somewhere between scholarship and fiction, intertextual references being even more tacit in fiction than in the encyclopaedia. The later has moved toward fictionality, toward a free or unacknowledged manipulation of other texts. (CLARK, 2011, p. 25).

<sup>3</sup> “The encyclopaedia may be a window on knowledge, but is a window made only, as Hamlet says, of ‘words, words, words’.” (CLARK, 2011, p. 25)



Supõe-se que a enciclopédia seja um espelho do mundo acima do jogo de interesses históricos ou individuais. Mas o conhecimento encontra-se intimamente conectado ao poder. A publicação de uma enciclopédia não se constitui um evento inocente, e não deveria ser analisado como apenas um mero estágio na iluminação progressiva ou na acumulação de conhecimento humano. (CLARK, 2011, p. 27, tradução nossa)<sup>4</sup>

Se a história é construída sobre relações de poder, os domínios e subdomínios do conhecimento implicam também tais relações. A aspiração a refletir o mundo conduzirá a enciclopédia a igualmente manifestar as relações de poder que se sustentam no decorrer da história. Acerca desse desejo por espelhamento, Clark (2011, p. 27, tradução nossa) propõe a investigação de tal metáfora: “Nós podemos imaginar dois sentidos para o livro como espelho: o livro como espelho a refletir o mundo, e o livro como espelho a criar ilusões.”<sup>5</sup> Nesse sentido, a enciclopédia teria uma relação ambígua com a verdade, refletindo sim o mundo, porém no interior de sua moldura de espelho. Esse entendimento da enciclopédia como espelho do mundo retoma a noção aristotélica da arte como mimese da realidade. Todavia, se a máxima de Aristóteles pode ser tomada como válida, a realidade nada mais é do que uma imitação das Formas eternas. Com efeito, a escrita não retrata o mundo, porque ela se refere ao discurso e não ao objeto em si. Ela reflete, na verdade, outra escrita e assim sucessivamente. Prevalece a múltipla mediação e a escrita liberta-se dessa sua pseudo-função representacional. Compreender a escrita como não-mimética significa assumir que a enciclopédia não pode ser considerada espelho ou janela da totalidade das coisas do mundo. Genuinamente, ela surge como biblioteca ávida por conter todos os livros – sobre todos os assuntos e em todas as línguas. É por esse motivo que a escrita, portanto a enciclopédia, não reflete o mundo, mas ela o **cria**.

---

<sup>4</sup> The encyclopaedia is supposed to be a mirror of the world above the play of historical or individual interests. But knowledge is intimately connected with power. The publication of an encyclopaedia is not an innocent event, and should not be analyzed as merely one stage in a progressive enlightenment or accumulation of human knowledge.” (CLARK, 2011, p. 27)

<sup>5</sup> “We can imagine two notions of the book as mirror: the book as mirror reflecting the world, and the book as mirror creating illusions.” (CLARK, 2011, p. 27)

#### 1.4. A ENCICLOPÉDIA E A FICÇÃO

Faz-se necessário avaliar como as ideias expostas acerca do texto enciclopédico se relacionam com o texto ficcional, a fim de delinear este gênero literário, ora denominado narrativa enciclopédica ora enciclopédia ficcional, ou algum novo título que, porventura, possa vir a receber.

Hilary Clark, no artigo “Encyclopedic Discourse”, de 1992, afirma que o texto enciclopédico se apresenta fascinante por sua natureza mesmo: um projeto audacioso de englobar tudo o que pode ser conhecido entre as duas capas de um livro ou livros. Antes disso, no seu livro de 1990, “The Fictional Encyclopaedia”, a autora certifica que a maioria das obras literárias que perduram no tempo são, substancialmente, enciclopédicas. Já em 1976, em “Encyclopedic Narrative: from Dante to Pynchon”, Edward Mendelson assevera que toda cultura nacional no ocidente produz, pelo menos, um autor enciclopédico, cujo trabalho desvela uma completa variedade linguística e social de sua nação. Apesar dessa relevância na literatura ocidental, os dois autores reconhecem que o gênero ainda não recebeu a devida atenção por parte de teóricos e críticos literários.

Edward Mendelson parece ter sido o primeiro a abordar o enciclopedismo como gênero literário. Em dois artigos de conteúdo bastante semelhante, publicados em 1976, o autor elege obras dos séculos XIV ao XX como narrativas enciclopédicas, conceitua o gênero, estabelecendo premissas a ele, e expõe o livro *O Arco-Íris da Gravidade*, de Thomas Pynchon, como objeto de análise. Para o autor, devem figurar como representativas da narrativa enciclopédica a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, os cinco livros de *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, o *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, *Moby Dick*, de Herman Melville, *Ulisses*, de James Joyce e finalmente *O Arco-Íris da Gravidade*, de Thomas Pynchon. Além dessas, o autor afirma haver mais obras de outras nacionalidades, assumindo, entretanto, sua condição de leigo e a falta de proximidade necessária para analisá-las.

Do cotejo dos livros apresentados, Edward Mendelson (1976a) delinea o gênero Narrativa Enciclopédica como aquele que objetiva promover a compilação dos conhecimentos e crenças de uma nação, identificando as perspectivas ideológicas

que os norteiam e possibilitam sua interpretação. Estruturalmente, as narrativas enciclopédicas vinculam-se à épica, mas com matéria um tanto divergente e com enredo pautado em um tempo bastante próximo do momento da escrita. Essa estratégia de elaboração permite circunscrever a história ao “mundo” do leitor, com o qual visa a estabelecer uma relação mimética ou satírica.

Para Mendelson (1976a, p. 1270, tradução nossa), as narrativas enciclopédicas são potencialmente obras completas e por se comporem estruturalmente de uma profusão de gêneros, quais sejam “épica heroica, romance de aventuras, poema simbolista, *Romance de Formação*, psicomaquia, romance burguês, interlúdio lírico, drama, écloga e catálogo”<sup>6</sup>, merecem a marca de enciclopédia da narrativa. Além disso, figuram como enciclopédia de estilos literários, dos mais primitivos aos mais elaborados.

Outra característica das narrativas enciclopédicas é o trabalho de variados enredos, enveredando, inclusive por matérias ligadas às ciências, à tecnologia e a outras artes diferentes da literária. Elas ainda aventam questões políticas e sociológicas, expondo a complexidade do estado, proclamando nova distribuição de poder, caracterizando e avaliando os diversificados trabalhos exercidos pelo homem. Nesse sentido, as narrativas enciclopédicas se assemelham bastante a *Encyclopédie*, dos iluministas franceses. Marcadas historicamente por tensões políticas, elas emergem em momentos de crises hierárquicas e angústia cultural, partindo de um espaço “periférico” e aparentemente “ilegal” para alçarem-se como elemento de crucial importância à transformação da história de uma nação.

As narrativas consideradas enciclopédicas por Mendelson exibem pontualmente seres monstruosos e gigantesco. O desconforto causado tanto intra quanto extra-textual perante tais figuras funciona como sinédoque para uma inquietação que toda narrativa enciclopédica pretende provocar no seu meio. Pretensamente, o autor da obra enciclopédica anseia suscitar desconforto e repulsa, entretanto os monstros, no mais antigo senso latino, figuram como presságios de violentas mudanças. A intranquilidade diante do enredo – ou dos enredos – advém ainda das relações interpessoais problemáticas, principalmente no que se refere às

---

<sup>6</sup> “heroic epic, quest romance, symbolist poem, *Bildungsroman*, psychomachia, bourgeois novel, lyric interlude, drama, eclogue and catalogue” (MENDELSON, 1976a, p. 1270),

de amor sexual. As personagens femininas são sempre emblemáticas e parece difícil integrá-las em um nível mais cotidiano ou humano. A feição delas é de mito ou arquétipo. Nas palavras de Mendelson (1976a, p. 1272, tradução nossa):

Estes são trabalhos imperiosos, e eles afirmam as reivindicações de uma instância maior que amor ou família – assim como sua publicação (ou mais precisamente, sua recepção) asseguram a supremacia nacional de suas culturas.<sup>7</sup>

Essas obras atuam também como salvaguardas da história da língua de sua nação e podem, portanto, ser descritas como livros políglotas. Tratar, aliás, desse processo é considerar a palavra como aspecto medular da narrativa enciclopédica ou qualquer outro texto verbal ficcional ou não. O compêndio literário dos conhecimentos e crenças de uma nação – ideal da narrativa enciclopédica – somente se concretiza mediado pela palavra. E esta não apenas traduz o conhecimento ou as crenças em livros, ela se torna responsável ainda por sua instauração no mundo da práxis.

Em um texto publicado alguns anos após essas discussões empreendidas por Mendelson, Hilary Clark amplia a visão a respeito do que se pode chamar o enciclopedismo na literatura. Primeiramente, ela propõe uma distinção entre **modo** e **gênero** enciclopédico para alcançar a natureza do que ela chama ficção enciclopédica. Ao contrário de Edward Mendelson, que elege um número restrito de obras como representativos da narrativa enciclopédia, Clark acredita que muitas outras narrativas poderiam ser consideradas enciclopédicas por trabalharem com o modo de dizer enciclopédico. Tal modo apresenta-se, potencialmente, em todos os textos, adquirindo maior relevância em alguns gêneros e permanecendo dominante no gênero enciclopédico. Para a autora, o enciclopedismo relaciona-se com a cultura do escritor e efetiva-se nos textos que acumulam os conhecimentos e os saberes.

Para elucidar os referidos conceitos, Hilary Clark retoma a teoria dos modos e dos gêneros, respaldando-se em Platão e Aristóteles, Goethe, Genette e Frye. Os

---

<sup>7</sup> These are imperial works, and they assert the claims of a grander imperium than love or family – just as their publication (or more accurately, their reception) asserts the national imperium of their cultures. (MENDELSON, 1976a, p. 1272)

pensadores gregos concebem três modos de dizer: narração, representação dramática e um misto dos dois anteriores, os quais podem culminar em diferentes formas: tragédia, comédia e a épica. Genette parte de tal distinção afirmando as mudanças históricas pelas quais passaram os modos, atingindo, à época da Renascença, o título de gêneros: a épica, o drama e a lírica. No Romantismo, Goethe conceitua tais gêneros como formas naturais, as quais não devem se alterar com o passar dos anos. Conforme Genette, os modos concernem à linguística, sendo comuns a todas as formas de discurso e, por essa razão, permanentes, enquanto os gêneros apresentam-se mais específicos e individualizados, dependentes de regras, portanto com maior probabilidade de desaparecimento com o decorrer do tempo. Outras teorias ainda tratam sobre os gêneros, além daqueles considerados por Genette. A crítica de Chicago, por exemplo, propõe o mimético e o didático. E Northrop Frye acrescenta o gênero “prosa” à tríade de Genette, o qual compreenderia as formas didáticas: o ensaio e a menipeia; e a orientação ficcional: o romance.

De acordo com Clark, a épica, o drama, a lírica, o mimético e o didático caracterizam-se como modos de dizer e, ao lado destes, acrescenta o modo enciclopédico, descrevendo-o como assimilador dos demais, os quais assume e adapta a novos fins, transcendendo-os. Nesse sentido, a literatura não se conformaria em somente proporcionar prazer ou apenas ensinar, mas atuaria nas duas esferas.

Para esse novo modo, ser mimético não significa imitar a realidade, mas assumir a imitação como atividade, oportunizando reflexões acerca do processo de elaboração dos outros modos, de como eles dizem o que dizem e mostram o que mostram. Portanto, o modo enciclopédico imita os outros modos, ao mesmo tempo em que discute como se organizam enquanto discurso. Assim, os textos enciclopédicos dissipam ou condensam a realidade pelas lentes da imitação literária ou pela especulação discursiva.

Definido o modo enciclopédico, a autora esclarece o que denomina o gênero da enciclopédia ficcional, no qual o modo enciclopédico instaura-se como dominante. A enciclopédia ficcional, enquanto gênero, também se integra de outros gêneros como o ensaio, a sátira menipeia e a épica. Possui profunda relação ainda com a enciclopédia mesmo, repositório do conhecimento de uma cultura.

Assim como no ensaio, a enciclopédia ficcional encontra-se livre para tratar qualquer tópico do conhecimento, permitindo que outros textos se incorporem a ela, com vistas a uma assimilação completa dos temas abordados, e estes podem ser os mais diversos compilados em uma ordem muito mais associativa que narrativa e lógica. O ensaio, à semelhança dela é também heterogêneo quanto aos modos de dizer, podendo manifestar-se lírico, dramático, narrativo etc. Além disso, o confronto, comum no ensaio, entre o impulso autobiográfico e o anonimato se evidenciam na enciclopédia ficcional.

A sátira menipeia, nas palavras de Bakhtin (2018), é uma visão carnavalizada do mundo, o mundo posto ao contrário. O elemento sério, racional, sublime é depreciado ao ser nivelado a outros componentes da obra, considerados inferiores. No nível formal, esse enfraquecimento se evidencia pela mistura de estilos e gêneros. A busca filosófica pela verdade, empreendida pela sátira menipeia, configura-se por elementos fantásticos, em uma associação entre aspectos dos mais nobres aos mais baixos do caráter humano. Uma demanda que passa da terra aos céus e desce aos infernos, situando-se historicamente em uma época de decadência de uma nação. Devido a sua acentuada relação com o gênero literário enciclopédico, é válido citar, na íntegra, as características da sátira menipeia, informadas por Hilary Clark (2011, p. 8, tradução nossa):

Em seu artigo sobre Pound e a tradição Menipeia, Max Nänny, esboça os seguintes traços formais da menipeia: ela é heterogênea e fragmentada por natureza, sendo uma coleção de textos menores demonstrando uma pequena relação aparente; é uma mistura de prosa e verso, e de outras formas como cartas, canções, epigramas, oratória, simpósio etc; e se revela em muitas vozes, por intermédio de muitas personas, criando um efeito global de anonimato ao invés de autoridade. Além disso, a forma (como o ensaio) apresenta-se, pelo menos parcialmente, autobiográfica (o autor pode se tornar um personagem dentro do trabalho), esse impulse paradoxalmente contraria a forma do anonimato da voz. Finalmente, ela apresenta uma visão de mundo em termos de “padrão intelectual único”; ela é organizada simbolicamente, buscando uma síntese total do conhecimento.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> In his article on Pound and the Menippean tradition, Max Nänny outlines the following formal traits of the menippea: it is heterogenous and fragmented in nature, being a collection of smaller texts bearing little apparent relation: it is a mixture of prose and verse, and of other forms such as letters, songs, epigrams, oratory, symposia, and so on; and it speaks in many voices, through many personae, creating an over-all effect of anonymity rather than authority. Further, the form (like the essay) is at least partly autobiographical (the author may become a character within the work), this impulse paradoxically countering the form's anonymity of voice. Finally, it presents a vision of the world in terms of a “single

Na menipeia, uma variedade enciclopédica de tópicos mantém-se nos limites da atividade narrativa. Nesse trabalho de colecionar tópicos, a enciclopédia ficcional também se assemelha a ela:

É apenas quando o amor do enciclopedista por tópicos começa a ultrapassar o desejo do narrador por contar uma história que nós começamos a atravessar a tênue margem que separa a menipeia da enciclopedia ficcional. (CLARK, 2011, p. 9, tradução nossa).<sup>9</sup>

No que concerne à épica, Clark, primeiramente, define duas formas da épica, uma baseada na tradição oral e outra, na tradição escrita. Homero busca seus motivos na oralidade, enquanto Virgílio, fundamenta-se no legado da escrita. Na épica de tradição oral, a autoria não é tão clara como em sua co-irmã, entretanto não se mostra totalmente anônima. Sendo, a uma só vez, realização individual e cultural, a épica oral se parece muito com a enciclopédia ficcional. Na épica, é muito comum que ocorra a fusão do histórico com o mágico, persistindo, de tal modo uma tensão entre a verdade e a ficção, entre a imitação e a criação imaginativa. Como os deuses intercedem constantemente na ação da épica clássica, obtém-se uma visão global dos eventos, com presente, passado e futuro formando um tempo contínuo. Dessa forma, os eventos históricos são vistos como um todo e em sua verdade primordial. A épica objetiva recontar a história dos fatos com um tom sublime.

Como se vale de uma grande extensão temporal, a épica inclui em sua narrativa uma variedade ou multiplicidade de episódios e, por sua natureza enciclopédica, absorve uma vasta parte do que é social e historicamente conhecido no tempo da escrita. Nesse sentido, ela se aproxima da organização temática ou não-narrativa do ensaio, e das longas digressões da sátira menipeia. De todo modo,

---

intellectual pattern”; it is organized symbolically, seeking an over-all synthesis of knowledge. (CLARK, 2011, p. 8)

<sup>9</sup> “It is only when the encyclopedist’s love for topics begins to overtake the narrator’s desire to tell a story that we begin to cross the tenuous boundary separating the menippea from the fictional encyclopaedia.” (CLARK, 2011, p. 9)



algumas distinções entre a enciclopédia ficcional e a épica devem estar claras, visto se tratarem de gêneros independentes:

Ao contrário do enciclopedista, o cantor ou escritor épico não se preocupa com os campos do conhecimento fora do alcance de sua experiência. Dentro desses limites, a épica totaliza e encerra um cosmos pequeno e perfeito; ela trata de um passado completamente selado do fluxo do presente. Por outro lado, a enciclopédia escreve à beira da contemporaneidade, em um presente sempre ameaçador de tornar-se passado; e na enciclopédia ficcional, fragmentos do conhecimento do passado são puxados para dentro do fluxo do presente (nos Cantos de Pound, para dentro da incerteza). Em sua abertura para o presente, a forma – ficcional ou não – abre-se para uma nova área do conhecimento, criando uma estrutura capaz de suportar um número indefinido de inclusões. (CLARK, 2011, p. 11, tradução nossa)<sup>10</sup>

Por outro lado, como a enciclopédia ficcional engloba a épica, há que salientar a inter-relação entre elas. O texto extenso de ambas converge para a visão totalizadora de uma cultura e para uma perspectiva global do tempo. A voz de um narrador hesitante entre relatar os fatos históricos ou contar ficções, aliada à autoconsciência das limitações do processo de compor, conferem aos dois gêneros um estado de permanente tensão. E ainda,

A enciclopédia ficcional ainda repete a tensão entre oralidade e escrita que caracteriza a épica. Como a épica, a forma enciclopédica frequentemente parece ter autoria anônima. Ela absorve uma diversidade de formas discursivas e categorias do conhecimento; clichés, provérbios, transcrição direta de sinais, trechos de músicas que se tecem através de um texto como *Ulisses*. Com tantas informações inclusas, tem-se a impressão de que apenas uma pessoa não daria conta de transmiti-las; então, muitas pessoas são requisitadas para anotar o texto enciclopédico. (CLARK, 2011, p. 12, tradução nossa)<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Unlike the encyclopaedist, the epic singer or writer is not concerned with the fields of knowledge outside his range of experience. Within these limits, the epic totalises and encloses a small, perfect cosmos; it treats a past absolutely sealed off from the flux of the present. On the other hand, the encyclopaedia writes on the edge of contemporaneity, in a present always threatening to become the past; and in the fictional encyclopaedia, fragments of past knowledge are pulled into the flux (in Pound's Cantos, into the uncertainty) of the present. In this openness to the present, the form – whether fictional or non-fictional – is open to new area of knowledge, creating a structure capable of supporting an indefinite number of inclusions. (CLARK, 2011, p. 11)

<sup>11</sup> The fictional encyclopaedia also repeats the tension between orality and writing that characterizes the epic. Like the epic, the encyclopaedia form often gives the impression of having anonymous authorship. It absorbs a multitude of discursive forms and categories of knowledge; clichés, proverbs, direct transcriptions of signs, snatches of songs weave through a text like *Ulysses*. So much information is



Ao tratar de modo mais específico a enciclopédia ficcional enquanto gênero, Hilary Clark constata que entre a forma ficcional e não-ficcional da enciclopédia persiste uma relação de tradução dos modelos e não de simples correspondência, ou seja, o impulso da enciclopédia em coletar o conhecimento disperso pelo mundo traduz-se por um impulso em reunir especificamente formas e estilos literários. Acessa-se o conhecimento, portanto, via mimese de uma gama de estilos e gêneros literários. Nesta altura do trabalho, a autora acentua que os paradoxos da enciclopédia não-ficcional são inerentes à enciclopédia ficcional.

Essa forma literária preocupa-se com a inclusão daquilo que é ou pode ser conhecido. Entretanto, ao contrário do dicionário enciclopédico, não se explicita uma responsabilidade de abranger todo o conhecimento. Assim, emergem dela diferentes domínios de conhecimento, bem como diversificados estilos, modos e gêneros literários. “Em conclusão, a enciclopédia ficcional é o único gênero cuja primeiro e principal objetivo é a reunião do conhecimento literário e cultural.” (CLARK, 2011, p. 36, tradução nossa).<sup>12</sup>

A tensão entre a totalização e a incompletude manifesta-se na enciclopédia ficcional por uma incerteza originada no projeto da total abrangência do conhecimento. Neste gênero, desvelam-se dúvidas sobre a eficácia do projeto totalizador, as quais se manifestam, muitas vezes, sob uma perspectiva irônica ou paródica acerca de trabalhos, formas e estilos do passado. Outras vezes, o que se verifica é um posicionamento nostálgico perante o conhecimento. Tanto para o escritor quanto para o leitor, persiste uma sensação de vazio a ser preenchido, de objetivo sem perspectivas de alcance. Formalmente, no texto, essas condições se mostram sob a forma de fragmentação e de digressão. Aparentemente, o enredo não se desenvolve e a coerência se perde.

Clark (2011, p. 38, tradução nossa) observa que em *Finnegans Wake*, Joyce consegue escrever um livro enciclopédico da cultura. Entretanto, na essência do projeto, permanece uma incerteza, uma sensação de que o conhecimento completo e

---

included that it seems that one person could not possibly have transmitted it; and many people are required to annotate the encyclopaedia text. (CLARK, 2011, p. 12)

<sup>12</sup> “In the end, the fictional encyclopaedia is the only genre whose enterprise is first and foremost the gathering of literary and cultural knowledge,” (CLARK, 2011, p. 36)

imediatamente não se torna possível: “A inclusão paródica do romance e a imitação de formas tais como a lista épica, a carta e a canção posicionam a escrita mais como um deslocamento em relação a alguma Coisa Real.”<sup>13</sup>. Confirma-se, portanto, a estratégia da imitação – de estilos, gêneros, modos literários –, mas uma imitação cheia de lacunas, imperfeita. Longe de se configurar uma imprecisão do estilo, a intenção é colocar mesmo em xeque os “objetos” de imitação e o processo de elaboração do discurso, parodiá-los e trazê-los à luz da discussão.

Em seu vínculo com a categoria de tempo, a enciclopédia ficcional manifesta anseio pela eternidade na tentativa de amalgamar passado, presente e futuro, em um estado místico de suspensão. Conforme Clark (2011, p. 39, tradução nossa) assinala:

Na enciclopédia ficcional, especialmente no romance de realismo mágico da América Latina, assim como em seu modelo anterior da épica, o cotidiano pode ser aberto, repentinamente, pelo eterno – pelas intuições paradisíacas ou demoníacas. Enfim, o gênero ficcional encontra seu modelo (isto é, além da enciclopédia) nas escrituras sagradas, nas quais a história humana é vista como sendo constantemente traspassada pela ação de uma Vontade atemporal.<sup>14</sup>

Pela intervenção mística no presente, quando cotidiano e eterno inter-relacionam-se, figuras históricas misturam-se a entes sobrenaturais. Nesse sentido, a transcrição de profecias torna-se muito comum nos enredos. No plano formal da ficção, as recorrências e repetições discursivas traduzem a dúvida em alcançar o estado de eternidade, sugerindo limitações históricas e humanas. Prevalece a tensão entre o mundo cotidiano, sensível e o mundo metafísico, entre o profano e o sagrado.

No que tange ao processo de escrita, assim como a enciclopédia não-ficcional, a ficcional configura-se como uma extensa composição constituída por outros textos. Portanto, compreender o conhecimento manifestado ali significa

<sup>13</sup> “The novel’s parodic inclusion and imitation of forms such as the epic list, the letter and the song further sets the writing at a remove with respect to some Real Thing.” (CLARK, 2011, p. 38).

<sup>14</sup> In the fictional encyclopaedia, especially in the Latin American magic realist novel, as in its earlier model the epic, the quotidian may be opened up, suddenly, by the eternal – by paradisaic or daemonic insights. The fictional genre ultimately finds its model (beyond the encyclopaedia, that is) in sacred scriptures, in which human history is seen as constantly being intersected by the action of a timeless Will. (CLARK, 2011, p. 39)

assimilar as particularidades das demais obras que se integram naquele espaço e, como permanece uma referência explícita a outros textos, a intertextualidade revela-se como um dos principais objetos de análise. O emprego do intertexto manifesta o anseio por trazer nova síntese e nova compreensão do conhecimento em relação ao que já empreenderam os autores do passado.

Ao contrário da ficção que se pretende realista, a qual tende a ocultar sua relação com outros textos na tentativa de aproximar-se do mundo e da verdade de modo imediato, a enciclopédia ficcional aspira a parecer “não tão ficcional” – embora isso seja impossível, uma vez que a arte literária é sabidamente ficcional. Ela tenta dissolver a ilusão do realismo quando explicita seu vínculo a outros textos. Contudo, tal inter-relação constrói-se pela paródia ou pela ambiguidade. Uma busca pelo conhecimento em um “mundo posto ao contrário”, para ponderar em que medida as certezas serão mantidas. Tal itinerário percorre um caminho amplo, uma viagem enciclopédica mesmo, cujo destino é incerto. Também o caminho não pode ser previsto.

O processo da escrita acontece, desse modo, no paradoxo criado entre a aspiração por completude e a sensação de perda ou insuficiência. Na enciclopédia ficcional, essa tensão se efetiva entre a representação e a listagem automática ou metonímica. A escrita não se conforma à representação, espelho da natureza ou reportagem objetiva do conhecimento – esse não parece ser seu objetivo. Na forma ficcional da enciclopédia, o acesso ao conhecimento se dá de modo “fantasmagórico”, persistindo uma postura de desorientação diante dele. Formalmente, o leitor introduz-se em um espaço de delírio, de sonho, de mito.

Hilary Clark considera ainda uma outra característica formal da enciclopédia ficcional - a quebra da linearidade narrativa. Segundo a autora, o texto se constrói em grande parte por digressões e fragmentos do conhecimento em vez de um enredo estritamente sequencial. Nesse sentido, a ordenação das cenas assemelha-se ao posicionamento dos verbetes do dicionário enciclopédico. Pode ainda organizar-se por temas, seguindo a ordem episódica da épica oral. Não se excluem as ordens linear ou teleológica, todavia elas conflituam com as disposições temáticas ou de eventos, ou são invadidas por estas. Ocorre como que um movimento linear em constante tensão com uma multiplicidade de tópicos verticalizados.

No artigo, “Encyclopedic Discourse”, publicado em 1992, Hilary Clark acrescenta outras discussões relativas ao gênero. Em um esforço para especificar o que seja o “impulso enciclopédico”, e “discurso enciclopédico”, ela recorre novamente a Frye, além de evocar Barthes, Sollers, Foucault, Eco, entre outros. Em *Anatomia da Crítica*, Frye concebe o impulso enciclopédico como uma forma contínua, unificada de resumir o conhecimento de uma cultura em um período particular da história. Para ele, tal impulso encontra-se implicitamente presente em toda a literatura, estendendo-se da épica homérica e as sagradas escrituras até *Waste Land*, de T. S. Eliot, *Os Cantos*, de Ezra Pound e *Finnegans Wake*, de James Joyce.

Barthes se refere a “desejo enciclopédico”, o qual, desde a Renascença, tem sido a expressão de um anseio em coletar e organizar tudo o que pode ser conhecido. Para ele, no século XX – e neste –, além da coleta e da organização do conhecimento, o enciclopedismo na ficção passa a ser, cada vez mais, autoconsciente, preocupado, sobretudo, com a linguagem.

Os escritos teóricos de Sollers exploram como a consciência do ato de escrever problematiza as noções tradicionais de unidade, totalidade e experiência de limites textuais. Ele assegura que “a questão essencial de hoje não é mais aquela do *escritor* e da *obra* ... mas sim da *escrita* e da *leitura*” (SOLLERS, 1983 apud CLARK, 1992, p. 96, tradução nossa)<sup>15</sup>. Assim, a composição se volta para o processo da escrita e da leitura, anulando-se, de certo modo, a preocupação com os limites de gênero. A obra pode abordar todos ou os mais diversos gêneros, propiciando a reflexão acerca da diferença e da multiplicidade: “o espaço da escrita ‘não é mais unificado e horizontal, mas verticalmente divisível’, sujeito a uma ‘desintegração e disseminação atômicas ... uma incessante efervescência ...’” (CLARK, 1992, p. 96, tradução nossa).<sup>16</sup> Um novo mundo, completo, mesmo que fragmentado, se origina no espaço ficcional.

Ao recorrer a Umberto Eco, Clark expõe novas figurações para a enciclopédia, para representar seus modos de organização. O escritor italiano compara a competência enciclopédica a um labirinto “virtualmente infinito” e “estruturado de

---

<sup>15</sup> “the essential question today is no longer that of the *writer* and of the *work* ... but that of the *writing* and of the *reading*” (SOLLERS, 1983 apud CLARK, 1992, p. 96).

<sup>16</sup> “the writing space is ‘no longer unified and horizontal, but vertically divisible’, subjected to an ‘atomic disintegration and dissemination ... an incessant effervescence ...’” (CLARK, 1992, p. 96).

acordo com uma *rede de intérpretes*<sup>17</sup> (ECO, 1984 apud CLARK, 1992, p. 103, tradução nossa), a um rizoma, a um código. A partir desses sentidos, compreende-se que o texto enciclopédico abre múltiplas possibilidades para uma rede de conhecimentos. Como código, por exemplo, a enciclopédia lista condições possibilitando os atos de conhecimento individuais. A ênfase aqui recai sobre a natureza “fixa” construtiva da competência enciclopédica: é tudo que se sabe a respeito do mundo, e não se possibilita saber além disso. Um mundo ao qual se tem acesso pelas operações discursivas.

Foucault, em *A Arqueologia do Saber* (2008) e *A Ordem do Discurso* (1999), discute o gênero como uma forma que busca expandir suas fronteiras, entretanto também “circunda”, engloba e impõe limites ao conhecimento. Para ele, a enciclopédia propõe ordenar o caos em que se encontram as coisas a serem ditas ou conhecidas, categorizando e dividindo enquanto une, excluindo à medida que inclui. Nesse sentido, a enciclopédia de uma época particular configura-se como uma lei do que se deve dizer, conhecer ou ensinar, instaurando-se como um dos modos de controle do discurso. É uma prática, portanto, ideológica. Embora as ideias do pensador francês mereçam destaque e reflexão, elas parecem isoladas em relação às demais concepções apresentadas, pois contradizem, de certo modo, o caráter mais híbrido e tensionado do gênero enciclopédico, não se adequando, portanto, às análises das obras literárias consideradas como enciclopédia ficcional.

Pelo cotejo de tais reflexões, pode-se depreender que o gênero enciclopédico ficcional afirma-se como um processo retórico cujo compromisso assenta-se na mudança de contextos, interesses e audiências. Constrói-se por um tipo especial de discurso que seleciona e organiza para não apenas informar, mas também persuadir seu público acerca da relevância e necessidade dos conhecimentos construídos em seu interior, e ainda pautar suas próprias operações discursivas. Nessa meta-discursividade, porém, a autorreflexão não se limita apenas à especulação interna, mas se abre para a liberdade da investigação infinita sobre o conhecimento. Tal procedimento é comparado à *Encyclopédie*, por Wilda Anderson (1986 apud CLARK, 1992, p. 98-99, tradução nossa), como “uma conversação em aberto” produzindo um

---

<sup>17</sup> “virtually infinite”/ “structured according to a *networks of interpretants*,” (ECO 1984 apud CLARK, 1992, p. 103).

‘discurso criativo e auto-transformador’”<sup>18</sup>. Acerca desse processo, Umberto Eco, de acordo com o texto de Clark, caracteriza a enciclopédia como a memória cultural coletiva ou a soma da história coletiva. Nesse sentido, cabe a ela a responsabilidade por refletir sobre sua própria seleção e ordenação do conhecimento humano.

Assim, quando Hilary Clark afirma que *Finnegans Wake* é enciclopédico, ela não simplesmente aponta que a obra possui uma grande quantidade de informações ou diz respeito a um extenso número de domínios do conhecimento, tampouco que seja apenas, fisicamente, um trabalho referencial, mas que, como qualquer texto que se diz enciclopédico, ele especula sobre seus próprios métodos discursivos de descoberta e organização, e também sobre as limitações de tais procedimentos, dadas a condição de tempo e a sua transformação. O discurso enciclopédico coloca-se, desse modo, como um “discurso por excelência”, como um “grande discurso”, do qual emanam outros discursos. Advém daí, segundo Clark, a complexidade da leitura de obras enciclopédicas. Elas representam os processos legítimos pelos quais perpassa a leitura, ou as verdadeiras estruturas do entendimento necessárias ao sentido daquilo que se lê. Aparentemente, emerge uma “sobrecarga de informação”, com a qual não se consegue lidar. O discurso enciclopédico clama para além das fronteiras das capacidades do saber, consideradas normais. Necessário se faz, portanto, vencer tais limites e, pela leitura, descobrir, ordenar e recuperar um conhecimento que está ao lado, mas também além.

Evocando essa “sobrecarga de informação”, mas com outros significados, em dois textos mais contemporâneos – ambos publicados em 2012 –, David Letzler trata do que ele denomina “cruft” da ficção e do paradoxo da ficção enciclopédica. Para ele, o “cruft” – excesso, lixo supérfluo, código redundante – dos textos ficcionais enciclopédicos está relacionado, nesta era digital, à quantidade excessiva de informação e de meios de entretenimento. O tempo demandado para discernir informações úteis das inúteis, ou notícias verdadeiras das chamadas “fake news”, apresenta-se inversamente proporcional à velocidade destas. Paradoxalmente também, os avanços técnicos dessa mesma era digital cooperam para limitar o volume de informação para o qual a própria tecnologia dá acesso, como pode ser verificado

---

<sup>18</sup> “an ‘open-ended conversation’ producing a ‘creative and self-transforming discourse’”. (ANDERSON, 1986 apud CLARK, 1992, p. 98, 99).

na pesquisa de algoritmos e exploração de dados que tornaram poderosos o Google e o Facebook.

Nesse sentido, a habilidade essencial desse período fundamenta-se em saber reconhecer o que é “lixo” e o que significativamente importa, encontrar a outra via – selecionar e ordenar informação; eleger e organizar conhecimento; essa seria a chave para a vida moderna. Sob tal ponto-de-vista, o romance enciclopédico funciona como uma escola de todos os propósitos para habilidades mentais. De acordo com Letzler (2012, p. 313, tradução nossa), a ficção enciclopédica com sua estrutura “expansiva, bagunçada, heteroglóssica, e ainda, em parte, coerente (...) testa e pressiona nossos sistemas para ordenar e recuperar dados.”<sup>19</sup>

Para Letzler, a extensa gama de dados, especialmente nesta era, excede o poder sintetizador até mesmo da enciclopédia. Nesse sentido, a extensão do romance enciclopédico não significa simplesmente um amplo armazenamento de informações e conhecimentos, mas como essa “torrente” toda impacta a vida de seus personagens e conseqüentemente de seus leitores. Por essa via, a ficção enciclopédia pode ser apontada como uma abordagem crítica do projeto totalizador do texto enciclopédico. O “desespero” do escritor perante a impossibilidade de alcançar o conhecimento completo desvela-se no texto em forma da fragmentação e da digressão. Os excessos dos romances enciclopédicos, portanto, não são “sem-propósito”, visto que despertam uma atividade cognitiva para processar matérias aparentemente sem relevância em utilidade, estimulando, desse modo, o desenvolvimento intelectual, tão necessário nesta época de superficialidade teórica e de conhecimento raso.

### 1.5. A FICÇÃO ENCICLOPÉDICA E O ROMANCE D'A PEDRA DO REINO

Pedro Dolabela Chagas, no artigo “O Romance da Pedra do Reino: o seu lugar na história”, de 2015, inscreve a narrativa de Ariano Suassuna no gênero narrativa enciclopédica, concebido por Edward Mendelson. Para Chagas, Suassuna propõe, na essência de *O Romance d'A Pedra do Reino*, uma renovação da autoconsciência do Brasil enquanto nação. Sob tal ponto de vista, por exemplo, os

---

<sup>19</sup> “expansive, messy, heteroglossic, and yet at least partly coherent (...) test and pressure our systems for ordering and retrieving data.” (LETZLER, 2012, p. 313)



fatos políticos dos anos 30 não se apresentam no romance tão somente como historiografia ou para serem reinterpretados e/ou mitificados sob a luz da sabedoria popular. Na verdade, constituiriam matéria de reformulação interpretativa acerca do Brasil e de sua identidade política e histórica.

Além disso, *O Romance d'A Pedra do Reino* apresenta caráter tardio e condição periférica, tal como as narrativas enciclopédicas analisadas por Edward Mendelson. Estando à margem do cânone, pelo menos nos anos iniciais de circulação, tais narrativas potencialmente respaldam a renovação do pensamento auto-crítico a respeito dos acontecimentos circundantes:

Aparecendo em momentos de 'desgaste hierárquico' e 'inquietação cultural' de fragilização de modelos de autoridade e de padrões de expectativa, 'as narrativas enciclopédicas' abordam o presente como um campo momentaneamente aberto (...) (CHAGAS, 2015, p. 8)

*O Romance d'A Pedra do Reino* vem a público no início dos anos 70, período de graves crises econômicas e políticas na esfera mundial e nacional. O Brasil podia se considerar já um país velho: passara pela euforia da independência, cujo projeto de construção da identidade nacional lhe conferira o status do paraíso terrestre. Veio a República com seus equívocos; crises sociais, políticas e econômicas instauraram-se e perpetuaram-se, frustrando aquele processo de identificação. Os anos 70 são anos perturbadores e turbulentos de uma ditadura instaurada como redentora, mas que logo se mostra como algoz a torturar tudo e todos que se rebelarem. Nesse clima, o romance de Suassuna abre-se como terreno de reflexão. A esse respeito, Chagas posiciona-se:

A História e a Literatura, em especial, perdiam a posição solene de fundamentos da ideia-de-si da nação para se reinaugurarem como processos: na virada dos anos 70, *O Romance da Pedra do Reino* ajudava a reabrir a interpretação do país num momento em que a nossa experiência histórica nos mostrava um acúmulo de experiências já realizadas e um acervo de futuros não concretizados. Era um momento de envelhecimento da cultura; a nossa juventude ficara definitivamente para trás." (CHAGAS, 2015, p. 9)

Como narrativa enciclopédica, a obra cataloga saberes e práticas, mitos, ciência, política, teorias, engendrando processos de autoconhecimento e de



constituição identitária. O texto do professor Pedro Dolabela Chagas enseja novos itinerários para analisar o extenso romance de Ariano Suassuna, que pode ser estudado como narrativa enciclopédica, respondendo às formulações concebidas por Edward Mendelson, e também como enciclopédia ficcional, cotejado segundo as proposições de Hilary Clark para o gênero.

Organizado estruturalmente à semelhança da épica, o texto subverte-a ao cantar acontecimentos próximos do presente e ao nivelar no mesmo plano narrativo episódios de caráter sublime ou baixo. No anseio de compilar os mais diversificados domínios do conhecimento e dos saberes, o escritor oferece uma enciclopédia da narrativa - enfatizando as características da novela de cavalaria -, entrelaçando os esquemas da literatura popular e da literatura erudita, em um trabalho excepcional pelas variedades da língua.

Recorrendo constantemente ao recurso do intertexto, ao retomar principalmente cronistas históricos e autores românticos, ora enaltecendo, ora parodiando, Ariano Suassuna recria, no seu *Romance d'A Pedra do Reino*, nova visão da história e da literatura, sob um viés cultural particular. Com esse recurso, promove também reflexão sobre o fazer literário e o fazer histórico, acerca da elaboração do discurso, enfim.

A temática da busca em preencher vazios parece nortear o enredo, ou enredos – pois, a narrativa é construída por uma diversidade de episódios e de histórias particulares de personagens que, em determinados pontos, terminam por se entretecer em uma trama, cujo ponto de origem e de arremate encontra-se no narrador autodiegético Quaderna. Aliás, são as demandas de Quaderna que subjazem como pilares de uma pseudo-linearidade de sua viagem enciclopédica através do auto-conhecimento e do conhecimento do outro. Que tipo de narrador e de personagem é Dom Pedro Dinis Quaderna? Que reino ou que passado ele pretende restaurar? Pretende instaurar um novo sistema político, uma nova cultura ou produzir a obra máxima da humanidade? Uma tentativa de elucidação de tais enigmas será o norte dos capítulos que seguem.

## 2. UMA ÉPICA DO SERTÃO-MUNDO

### 2.1. A ÉPICA

Edward Mendelson e Hilary Clark, em seus estudos sobre o enciclopedismo na literatura, denominados, respectivamente para um como Narrativa Enciclopédica e para outro como Enciclopédia Ficcional asseveram a estreita relação do gênero com a épica. Segundo Mendelson, a narrativa enciclopédica vincula-se à épica quanto à estrutura, diferindo desta no que tange à matéria tratada e ao tempo narrado, ou seja, os temas não são mais os grandes feitos de um passado remoto, mas aqueles que ocorreram em uma distância de aproximadamente vinte anos apenas do tempo da narração. Hilary Clark, por sua vez, sustenta que o gênero enciclopédico atua como agregador do modo de dizer épico, isto é, o “dizer” e o “mostrar” pautados na narração, e também do próprio gênero épico, assimilando suas particularidades. Nesse sentido, a análise do *Romance d’A Pedra do Reino* como circunscrito ao gênero enciclopédico literário principia obrigatoriamente nos pontos de contato que o livro mantém com o gênero épico. Em seus textos, Mendelson e Clark não se referem a um tipo de épica, abordando o tema de forma genérica, o que possibilita examinar a narrativa de Ariano Suassuna à luz dos traços que configuram a épica moderna para responder a essa primeira e, talvez fundadora, premissa ao enciclopedismo literário estabelecida pelos autores.

Embora as marcas do gênero épico no *Romance d’A Pedra do Reino* distanciem-se por “séculos” do período clássico, as considerações de Aristóteles acerca dos gêneros impõem-se como marcos da gênese crítica e teórica da literatura. Norteado pelas duas grandes produções homéricas, a *Ilíada* e a *Odisseia*, o filósofo grego atesta a uniformidade do metro e a forma narrativa como características primordiais da épica. O verso é o hexâmetro datílico ou hexâmetro heroico, solene e amplo, mais nobre e adequado à imitação dos feitos elevados. A narrativa compõe-se de uma multiplicidade de episódios, bem ordenados e harmônicos em relação à ação principal com vistas a garantir a unidade (início, meio e fim) e dignificar a poesia. Embora a duração temporal, na épica, não deva se prender a limitações, é substancial que sua fabulação estenda-se até o limite em que a memória possa apreendê-la por

inteiro. Com efeito, para Aristóteles, os dois poemas encerram em si os moldes para a elaboração da epopeia, sumarizando as qualidades do que se chama a épica clássica. Assim, o que seria um estudo crítico, tornou-se teoria indispensável para numerosos estudos que objetivam definição do gênero épico, o qual passou também a ser sinônimo de clássico, ou seja, a épica necessariamente precisa enquadrar-se naquela configuração.

Georg Lukács, um dos maiores expoentes da teoria literária do século XX e que continua referência nestes tempos atuais, ao tratar do gênero épico, recorrerá também à antiguidade grega. Para ele, a épica irrompe como forma literária imanente àquele povo, cabendo a Homero somente transladar para seus cantos a transcendência “indissoluvelmente” mesclada “à existência terrena”. (LUKÁCS, 2000, p. 45). Segundo o autor, o gênero exige a totalidade encontrada apenas na conjunção precípua dos elementos “homem, amor, família, Estado”, componentes do mundo homogêneo dos gregos. Nessa ótica, a vida estende-se diante do poeta, que “é sempre o homem empírico da vida”, como o próprio objeto da épica. Ao aedo resta a “humildade”, a “contemplação”, a “admiração muda perante o sentido de clara fulgência que se tornou visível a ele, homem comum da existência cotidiana, de modo tão inesperadamente óbvio.” (LUKÁCS, 2000, p. 48). E o herói, que ocupa um patamar conquistado não individualmente, mas preparado pelo próprio destino, sintetiza e representa o destino de toda uma coletividade. Na compreensão de Lukács, portanto, a verdadeira épica está confinada ao tempo da antiguidade clássica, uma vez que o mundo pós-helênico tornou-se “infinitamente grande”, heterogêneo e fragmentado, perdendo o senso da totalidade, atributo imprescindível, segundo ele, do gênero. Essa completude, não mais inerente à vida, será perseguida pelo Romance, o qual tentará construí-la fazendo o caminho enquanto caminha e por isso os heróis romanescos parecem estar sempre em viagem, buscando por algo.

A contribuição dos apontamentos de Georg Lukács é inegável para as reflexões literárias, teóricas e críticas, dirigidas à epopeia, mesmo porque instaura parâmetros de comparação entre a produção épica clássica e o que seguiu no correr dos séculos. Certamente poemas semelhantes à *Ilíada* e à *Odisseia* não puderam mais ser escritos, em vista de que sua estrutura e temática emergem como que naturalmente do seio daquela comunidade grega, conforme avalia Lukács, entretanto, pelo cotejo de outros textos críticos e teóricos e pela análise de outros poemas e

narrativas, parece haver certa lucidez na constatação de que o romance não substituiu a épica, ainda que aquele apresente marcas evidentes de uma herança desta. O gênero épico continua existindo ao lado do gênero romance, embora visivelmente transformado, conforme se evidencia nos estudos do professor Anazildo Vasconcelos da Silva, no livro *História da Epopéia Brasileira* (2007). Em suas observações, Silva pondera que a épica mantém-se viva na contemporaneidade, e as modificações sofridas, no curso da história literária, devem-se às diferentes concepções literárias envolvidas em suas manifestações e às mudanças naturais intercorrentes em qualquer cultura. Nesse sentido, o gênero sustenta-se sobre bases por ele denominadas matrizes épicas clássica, romântica e moderna, associadas, respectivamente, às retóricas grega da antiguidade, medieval e moderna do século XX. Em relação aos preceitos de Aristóteles, o autor sugere um olhar cauteloso, pois, ainda que constituam parâmetros de análise, formulam-se como textos críticos voltados apenas à obra de Homero, e “sua aplicação indiscriminada, através dos tempos, impossibilitou o reconhecimento de epopéias legítimas fora do âmbito clássico.” (2007, p. 46)

O livro *Modern Epic*, de Franco Moretti, corrobora a permanência do gênero épico pelo transcorrer dos séculos. Aqui, o autor analisa marcos da literatura mundial como *Fausto*, *The Nibelung's Ring*, *Ulysses*, *One Hundred of Solitude*, configurando-os exemplares genuínos da épica moderna florescida a partir do século XIX. Para justificar o sintagma utilizado no título de seu livro, Moretti vale-se da similaridade entre as narrativas examinadas e a tradição, bem como de uma intensa relação daquelas com o passado, resultando em uma substância épica. A par desses traços, levantam-se particularidades concernentes sobretudo ao aspecto da dimensão supranacional do espaço, configurando a “modernidade” dos textos, os quais, por isso, podem ser chamados também “world texts”, despontando raros e únicos em sua cultura. A junção do substantivo “épica” com o adjetivo “moderna” parece paradoxal, todavia, como afirma o autor, essa suposta imperfeição somente atesta a confluência do gênero para o período histórico no qual se localiza, também cheio de contradições.

O estudo do *Romance d'A Pedra do Reino* sob o viés do gênero épico, necessário à sua conformação à ficção enciclopédica, fundamenta-se mormente sobre as características arroladas pelos autores Anazildo Silva e Franco Moretti, em vista de sua nítida filiação à épica moderna, formalmente refletida pelo relato centrado

na intervenção criadora; pela participação plena do eu-lírico/narrador no enredo (firmando uma noção memorialística mais pessoal, privada e restrita); pela presença do herói expectador; pela intertextualidade (diálogo com textos formadores, bricolagem, refuncionalização); pelo encadeamento atemporal de fatos históricos e de figuras históricas; pela natureza aberta e provisória do texto; entre outras singularidades.

## 2.2. A ORGANIZAÇÃO TEXTUAL DO *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO*

Antes de confrontar efetivamente a matéria do *Romance* com os conceitos da épica moderna, fazem-se necessárias, pelo menos, duas considerações acerca de sua estruturação formal, como primícias de referência ao gênero tratado. Uma se refere à organização das partes que o compõem e a outra se articula à intenção literária da épica. Notadamente, o texto de Suassuna não se apresenta em forma de poema como o são as epopeias, tampouco isso ocorre a *Cem anos de solidão*, uma das obras abordadas por Franco Moretti como exemplar da épica moderna. No entanto, o *Romance* do escritor paraibano, por sua estrutura e linguagem, revela certo parentesco com as formas de uma *Eneida* ou de um *Os Lusíadas*, evocando, mesmo que a uma distância temporal, espacial e temática relativamente extensa, os “cantos” tradicionalmente executados por autores ávidos de correspondência com o período clássico. A história de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna (narrador e herói) organiza-se, textualmente, em cinco partes, as quais recebem, cada uma, um título relacionado à música e um subtítulo à maneira de síntese, como segue: 1) Prelúdio (A Pedra do Reino), 2) Chamada (Os Emparedados), 3) Galope (Os Três Irmãos Sertanejos), 4) Tocata (Os Doidos), 5) Fuga (A Demanda do Sangral). Cada seção apresenta-se subdividida em “Folhetos”, totalizando oitenta e cinco folhetos, cada qual com um título específico.<sup>20</sup> A utilização da estrutura do “folheto” denota a relação da criação poética do *Romance* com a literatura de folheto, ou literatura popular em versos, ou ainda literatura de cordel, presença incontestável nas manifestações artísticas do nordeste brasileiro. Herança da colonização portuguesa, são impressos em papel

---

<sup>20</sup> A partir da 11ª edição do *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, em 2010, Ariano Suassuna nomeou as partes do texto, antes divididas em livros, aludindo a movimentos de uma peça musical. A 14ª edição, de 2014, utilizada neste trabalho, apresenta, portanto, tais títulos, pertinentes às considerações sobre a épica por evocarem a relação desta com a música.

jornal dobrado *in quarto*, geralmente ilustrados por xilogravuras, e seu conteúdo escrito em redondilhas maiores. Além de tais marcadores das partes da narrativa, numerosos folhetos, colhidos dos mais variados autores populares, são transcritos no corpo do texto como componentes do enredo.

Quanto à intenção literária expressa por dedicatória, proposição e invocação, separadas em seções do texto distintas da ação propriamente dita, um leitor desavisado poderia tomá-la como indício de sua filiação à tradição. À semelhança de Camões, que dedicou seu poema a Dom Sebastião e propôs-se a cantar “As armas e os barões assinalados” com suas façanhas e as “memórias gloriosas” dos reis, sob a inspiração das Tágides, referenciais da formação identitária de Portugal, Ariano Suassuna convoca também elementos próprios da formação cultural brasileira, primordialmente da região nordeste. Contudo, a elaboração poética aqui difere substancialmente do que seria denominado clássico: o livro é dedicado a exatamente treze pessoas, referindo figuras ilustres que marcaram a história pessoal e literária do autor, como escritores canônicos da literatura brasileira, historiadores, jornalistas, políticos, líderes religiosos, e sobretudo o pai, cujo nome principia a lista em letras caixa-alta. O modo de diagramação na página retrata originalidade e poeticidade:

*Em memória de*

JOÃO SUASSUNA

José de Alencar,  
Jesuíno Brilhante,  
Sylvio Romero,  
Antônio Conselheiro,  
Euclydes da Cunha,  
Leandro Gomes de Barros,  
João Duarte Dantas,  
Homero Torres Villar,  
José Pereira Lima,  
Alfredo Dantas Villar,

José Lins do Rego e  
Manuel Dantas Villar,

*Santos, poetas, mártires, profetas e guerreiros  
do meu mundo mítico do Sertão,  
Oferece,  
Dedica,  
E consagra*

ARIANO SUASSUNA

O pai figura como líder, em uma evocação a Carlos Magno, talvez, que vai à frente dos doze cavaleiros - os doze pares de França repetidamente citados por Quaderna em sua história; a referência rememora também os doze apóstolos de Cristo -, representados por homens da cultura erudita e popular, políticos, religiosos, familiares, todos elevados a uma condição sublime de “santos, poetas, mártires, profetas e guerreiros”. São nomes de pessoas reais, todavia já transformados em personagens da narrativa mítica de “crime e sangue”, anunciada na proposição:

Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz-do-Cavalo-Branco. A emboscada do Lajedo sertanejo. Notícia da Pedra do Reino, com seu Castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos! Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos, Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu Pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes, sepultando-o numa Masmorra onde ele penou durante dois anos! Caçadas e expedições heroicas nas serras do Sertão! Aparições assombráticas e proféticas. Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte! (SUASSUNA, 2014, p. 27)

Os temas, o espaço, a ação e os dois heróis dessa épica sertaneja, o Rapaz-do-Cavalo-Branco e Quaderna, dispõem-se ao leitor objetivamente como deve ser a proposição. Pela diagramação e pela estrutura reconhece-se a similaridade dessa parte com a das epopeias, entretanto a temática direciona-se às histórias sertanejas

tornadas comuns pela literatura de cordel. Aí reside uma das novidades da épica moderna de Suassuna, configurando uma espécie de transgressão ao clássico, pois o cordel, popular, será transcrito em sua forma própria no corpo do *Romance* como divulgador da arte do cotidiano, das tradições populares e dos autores locais, marcando sua importância para a manutenção das identidades e das tradições artísticas regionais. Ainda a composição do texto em períodos curtos remete ao verso poético próximo daquele praticado nos folhetos, mais espontâneo. Os termos “Castelo”, “Rei”, “Príncipe”, grafados em maiúsculas no interior do texto, lembram a singularização dos referenciais presentes na poesia simbolista e reportam-se a um outro tempo e espaço – clássicos ou medievais - distantes temporal e espacialmente dos personagens que se movimentam aqui, mas que a eles se fusionam, desvelando uma diegese mítica, na qual se relatam façanhas de homens comuns, sertanejos, embora tornados nobres por suas aventuras, lutas e viagens decorridas em terra bem conhecida.

A invocação, formalizada na mesma página da proposição, embora corresponda de certo modo à épica clássica, pela disposição e erudição das palavras, tematicamente alinha-se à proposição e à dedicatória pela remissão a elementos próprios da topografia regional. O apelo apresenta-se de dois modos distintos nas duas estrofes, escritas em redondilhas maiores, que compõem o poema à moda de cantiga popular:

*“Ave Musa incandescente  
do deserto do Sertão!  
Forje, no Sol do meu Sangue,  
o Trono do meu clarão:  
cante as Pedras encantadas  
e a Catedral Soterrada,  
Castelo deste meu Chão!*

*Nobres Damas e Senhores  
ouçam meu Canto espantoso:  
a doida Desventura  
de Sinésio, o Alumioso,*



*o Cetro e sua centelha  
na Bandeira aurivermelha  
do meu Sonho perigoso!”*

Na primeira estrofe explicita-se o clamor à Musa por inspiração poética, com verbos no imperativo, ou seja, o vate necessita de um poder sobrenatural, acima dele, que aja em seu “sangue” para realizar o feito da poesia, cuja matéria, contudo, é inerente a seu cotidiano: “deserto do sertão”, “Pedras encantadas”, “Catedral Soterrada”. Ao se dirigir à Musa, o poeta utiliza termos mais rebuscados, a exemplo de “incandescente”, “forje”, “soterrada”, como se efetivamente ele estivesse buscando impulso criativo na antiguidade clássica, um período naturalmente sublime, conforme atesta Lukács (2000) e precisasse, portanto, adequar a linguagem. Na segunda estrofe, o tom não é de invocação, mas de apelo a “Nobres Damas e Senhores” para que ouçam seu canto. Esse direcionamento claro à pessoa do leitor ou do ouvinte será recorrente no desenrolar da história, como se o eu-lírico/narrador precisasse convencê-los da veracidade de sua fala e assim conseguir sua cumplicidade. A linguagem aí também muda, aproximando-se da informalidade como “Canto espantoso”, “doida Desventura”, “Alumioso”. No poema, repete-se o recurso à letra maiúscula no meio das frases e praticamente todos os termos em maiúsculo, como na proposição, apontam para temas e figuras que serão enfatizados ao longo do *Romance*. Nesse sentido, palavras como “Lajedo”, “Castelo”, “Pai”, “Rei”, “Príncipes”, “Sertão”, “Sol”, “Sangue”, “Pedras”, “Desventura”, “Bandeira” e “Sonho” sintetizam e adiantam a “matéria épica” que deverá ser cantada na sequência.

### 2.3. O DISCURSO HÍBRIDO E A MATÉRIA ÉPICA

As expressões “discurso híbrido” e “matéria épica” são terminologias específicas empregadas por Anazildo Vasconcelos da Silva para se referir ao gênero épico no livro *História da Epopéia Brasileira* (2007). Silva aborda o discurso épico como de natureza híbrida, cuja dupla instância de enunciação assenta-se na narrativa e na lírica. A definição da épica, portanto, parte do princípio de um gênero compósito que se estrutura sobre uma realidade histórica, interseccionada pelos relatos míticos. Do amálgama entre as ações históricas e a “aderência” mítica, resulta o que o autor

denomina “matéria épica”. Sinteticamente, pode-se afirmar que a heterogeneidade do discurso e a matéria épica consolidam o que se denomina gênero épico. O relato mítico impõe-se ao exercer sobre o feito histórico uma “ação desrealizadora”, ou seja, a aderência mítica promove a transcendência do acontecimento histórico, tornando-o tão grandioso e fantástico que é capaz de ultrapassar os contornos da realidade e se eternizar no tempo como relato épico. A matéria épica, resultado desse processo, manifesta-se de modo natural ou literário, ou seja, constrói-se espontânea e coletivamente no seio de uma determinada cultura, apresentando-se “pronta” ao poeta, como a vida tornada essencial nas epopeias homéricas, conforme assegura Lukács (2000), ou os referenciais históricos e simbólicos são ligados e elaborados literariamente pelo artista. Nesse segundo caso:

a matéria épica resulta de uma ação criativa, inerente ao plano literário da epopéia, que atua no sentido de fundir referentes míticos a referentes históricos, potencializando a significação simbólica de determinados eventos e/ou experiências existenciais. A legitimidade de tal procedimento reside no fato de o artista captar, no seio de sua cultura, imagens, discursos, eventos e símbolos, que, articulados entre si, independentemente das fronteiras de tempo e espaço, expressam um estar no mundo passível de ser lido através de associações simbólicas extraídas do seio desta mesma cultura. (SILVA, 2007, p. 55)

Embora a epopeia apresente-se como realização literária específica de uma matéria épica configurada nos planos histórico, maravilhoso e literário, outras manifestações discursivas, como o romance, as pinturas e os filmes, podem configurar-se também a partir da combinação de feitos históricos e aderência mítica. Pautado nessas concepções quanto aos princípios que regulam a épica, Anazildo Silva (2007) propõe o gênero como ainda vivo na contemporaneidade, marcado, no curso da história literária, pelas mudanças inerentes a cada época. Nesse sentido, a correspondência entre o *Romance d’A Pedra do Reino* e esses primeiros pressupostos de Silva permite situá-lo no terreno do épico e analisá-lo segundo os traços mencionados.

O protagonista Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, no papel de narrador, assimila o caráter da dupla enunciação apontada por Silva (2007) como condicionante do gênero. Nesse caso, a subjetividade do personagem a quem se outorga o direito de relatar suas próprias aventuras, traduz-se em trechos carregados de lirismo

espalhados por toda a narrativa. Ao contrário de Anazildo Silva (2007) que percebe sinais líricos em todos os poemas épicos, inclusive nos grandes clássicos, Georg Lukács (2000) compreende sua emergência somente no que denomina “formas épicas menores”. Segundo ele, é a subjetividade do narrador posto ali que:

arranca um pedaço da imensa infinidade dos sucessos do mundo, empresta-lhe uma vida autônoma e permite que o todo do qual ele foi retirado fulgure no universo da obra apenas como sensação e pensamento dos personagens, apenas como o desfiar involuntário de séries causais interrompidas, apenas como espelhamento de uma realidade que existe por si mesma. A completude dessas formas épicas, portanto, é subjetiva: um fragmento de vida é transposto pelo escritor num contexto que o põe em relevo, o salienta e o destaca da totalidade da vida; e a seleção e a delimitação trazem estampado, na própria obra, o selo de sua origem na vontade e no conhecimento do sujeito: elas são, em maior ou menor medida, de natureza lírica. (LUKÁCS, 2000, p. 48/49)

Ainda que Lukács observe a presença do lirismo apenas nas “formas épicas menores”, importa sua concepção de que o gênero recorre a esse expediente. Enquanto narrador, Quaderna reveste-se muitas das vezes da roupagem do cronista a expor as “curiosas manobras do acaso”, relata cenas do cotidiano da sociedade de Taperoá e de suas próprias façanhas, atua como articulador do tempo da narrativa, interligando fatos e personagens. Justapostas a tudo isso, despontam passagens intensamente assinaladas pela função poética da linguagem, como se observa no que segue:

O Sol treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra – esta Onça-Parda em cujo dorso habita a raça piolhosa dos homens. (SUASSUNA, 2014, p. 31)

Materializam-se ali as ponderações do filósofo húngaro: o narrador suspende a ação narrativa e traz de algum recanto da existência um pedaço de vida emancipado, sublimado por linguagem específica da poesia. Mais do que interpretação subjetiva, o texto recobre-se de metáforas que o tornam eterno. A grafia em maiúsculo do vocábulo “Sol” em suas duas ocorrências reporta-se à poesia

simbolista e seu anseio pela transcendência, com vistas a atingir a essência das coisas. O Sol da perfeição, singularmente composto, vem circundado pela plêiade semântica que o acompanha: “reluzindo”, “esbraseado”, “ardente”, “arquejo”. É ele o centro da cena, que ilumina e ao mesmo tempo queima, revela verdades enquanto turva a vista, abrasa o sertão, mas manifesta-se como respiração (vida) da terra. O sol necessário da poesia que torna primordiais também “Cangaceiros”, “Beatos” e “Profetas”, elementos simbólicos de um povo e de uma cultura, nascidos de uma terra “espinhenta, pedregosa e seca”, aparentemente árida e infértil, mas que tem voz e ação pela boca e pelos braços desses homens. Em outros trechos, a própria ação converte-se em lirismo pela recorrência à imagem metafórica:

Nesses momentos, os Cavaleiros, meio cegos pelo Sol, que os impedia de ver o resto das Caatingas e Tabuleiros, tinham a impressão de que estavam caminhando por uma Estrada, perdida nos ares ardentes e iluminosos, uma estrada que não tocava o chão, como as outras, mas sim pairava suspensa, pendurada da panela emborcada e fervente-azul do céu pelos raios de cobre do Sol. (SUASSUNA, 2014, p. 399/400)

O “Sol” novamente como protagonista a demarcar o espaço do “Sertão”, a maior fonte de inspiração para Quaderna, enquanto narrador ou eu-lírico. A despeito de aproximar-se das “formas menores”, ou talvez por isso mesmo, revela-se um grande poeta, não o das formas clássicas, mas das populares. O lirismo de suas palavras é o mesmo dos cantadores, dos artistas de feira, do seu povo enfim a refletir um pedaço de vida que é real, em uma evocação de Manuel Bandeira: “A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros/Vinha da boca do povo na língua errada do povo/Língua certa do povo/Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil.” (BANDEIRA, 1955, p. 193)

No que tange precisamente à ação do *Romance d’A Pedra do Reino*, a narrativa desenvolve-se em torno do enigmático assassinato de Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, por degola, e os suspeitosos desaparecimento e reaparecimento de seu filho, Sinésio, o que, por si só, constituem:

uma verdadeira Epopeia, escrita segundo a receita do Retórico e gramático de Dom Pedro II, o Doutor Amorim de Carvalho: uma história épica, com Cavaleiros armados e montados a cavalo, com degolações e combates

sangrentos, cercos ilustres, quedas de tronos, coroas e outras monarquias. (SUASSUANA, 2014, p. 63).

Desse mote, depreendem-se dois argumentos para a história, os quais se entrecruzam constantemente: de um lado, o relato apoia-se nos desdobramentos da morte do padrinho, ocorrida em 1930, pela qual Quaderna é denunciado e acusado. Seus depoimentos ao corregedor comporão grande parte da narrativa de suas aventuras, às quais se unem episódios da vida de outros personagens, acentuando o caráter político da questão e evocando a história política nacional do período; paralelamente, descreve-se o movimento messiânico ocorrido em Pedra Bonita, em 1838, desvelando o desejo do protagonista em retomar a crônica de seus antepassados e recobrar a coroa de rei que pertencera a seu bisavô João Ferreira.

O presente da narrativa do *Romance d'A Pedra do Reino* é o ano de 1938, com Quaderna já preso e rememorando, principalmente, os fatos decorridos desde 1930, quando do assassinato do padrinho. Todavia, episódios que marcaram os anos anteriores, sobretudo aqueles relacionados aos acontecimentos em Pedra Bonita um século antes, são trazidos à tona constantemente. No plano histórico e político nacional, portanto, o Brasil vive o regime do Estado Novo, instaurado por Getúlio Vargas, em um golpe de estado no ano de 1937 e que perduraria até 1946, no anseio de combater movimentos contrários a seu governo e apagar qualquer resquício da Revolução Comunista, de novembro de 1935. Trazido à esfera ficcional, a figura de Luís Carlos Prestes, capitão do Exército Brasileiro e convertido ao comunismo, é citada constantemente durante o depoimento do protagonista, pois o corregedor acredita firmemente que o grupo do Rapaz-do-Cavalo-Branco seja de remanescentes da Revolução, bem como todas as suas ações relacionem-se ao revigoração da mesma. Ademais, a referência, com exatidão, às datas revolucionárias revela sua significância para o desenvolvimento da história do narrador:

Como Vossa Excelência deve se lembrar, essas datas revolucionárias são: em 1930, a “Revolução Liberal”; em 1931, os primeiros tiroteios e greves comunistas que tiveram o Recife como centro; em 1932, a “Revolução Constitucionalista” de São Paulo e, aqui no Sertão, a mal estudada mas importante “Guerra do Verde e do Vermelho”; e, finalmente, em 1935, a “Revolução Comunista”, cujos centros principais foram o Rio, o Recife e o Rio Grande do Norte, mas cujo episódio mais importante para a minha história foi a “coluna sertaneja” que, partindo de Natal, foi derrotada pelos Sertanejos,

na Serra do Doutor, no Sertão do Seridó e que teve papel preponderante no desfecho de Arésio e Sinésio Garcia-Barretto. (SUASSUNA, 2014, P. 371)

Localizadas, particularmente, na região nordeste, outras revoluções citadas por Quaderna contextualizam suas futuras aventuras ou desaventuras ao lado do grupo do Rapaz-do-Cavalo-Branco. Consideradas pelo narrador como “verdadeiras insurreições do Povo castanho brasileiro!”, relacionam-se mais diretamente à sua ascendência e a seu espaço geográfico. São referidas como a “Insurreição da Serra do Rodeador”, em 1819, a “Guerra da Pedra do Reino”, de 1835 a 1838, a “Guerra do Império do Belo Monte de Canudos”, em 1897, a “Guerra de Doze”, de 1912, a “Guerra do Santo Padre do Juazeiro”, em 1913, a “Guerra da Coluna Prestes”, em 1926, a “Guerra de Princesa”, em 1930 (quando morreu Dom Pedro Sebastião), a “Guerra do Verde”, de 1932 e a “Guerra do Reino”, de 1935. (SUASSUNA, 2014, p. 354). Todos esses acontecimentos, interligados àqueles ocorridos um século antes na região de Pedra Bonita, colocam-se na base da dimensão histórica do *Romance* e constituirão, pela aderência mítica do Sebastianismo, sua matéria épica.

A famosa história de sacrifícios humanos e de animais acontecidos na Serra do Catolé, fronteira entre os estados de Pernambuco e Paraíba, no ano de 1838 é relatada no livro *Dom Sebastião no Brasil* (2005) de Marcio Honório de Godoy. O movimento inicia-se em 1836, quando:

João Antônio dos Santos, morador em Vila Bela, trazia nas mãos duas pedrinhas bonitas, dizendo que eram brilhantes finíssimos retirados de um Lago Encantado próximo às duas torres de um reino. Afirmava ainda que nesse local seria desencantado o reino do rei Dom Sebastião. (GODOY, 2005, p. 177)

João Antônio dos Santos arrecada doações dos fazendeiros da região e, aos poucos, agrega um número considerável de adeptos com a promessa de que, “desencantado o rei”, todos receberiam recompensas grandiosas. Márcio Honório prossegue:

As reuniões dos adeptos eram feitas em um complexo de rochas chamado Pedra Bonita. Deste conjunto de pedras destacam-se dois enormes penedos

de aproximadamente 30 e 33 metros cada. Estas seriam as torres do castelo do rei Sebastião, prestes a ser desencantado, como prometiam João Antônio e os líderes do movimento popular que se formava. (GODOY, 2005, p. 176)

Dissuadido pelo padre Francisco Correia de Albuquerque de continuar com suas ideias proféticas, João Antônio abandona a comunidade e assume o lugar de líder seu cunhado, João Ferreira, autoproclamando-se rei de Pedra Bonita. Com a promessa de que, se derramassem seu sangue, o rei Dom Sebastião desencantaria e instauraria um reino de igualdade entre ricos e pobres, brancos e negros, os fiéis entregam-se em sacrifício, e em “14, 15 e 16 de maio de 1838 a base das duas torres de granito foi lavada com o sangue de 30 crianças, 12 homens, 11 mulheres e 14 cães.” (GODOY, 2005, p. 180)

Diante de tais atitudes, Pedro Antônio, irmão de João Antônio, convence os seguidores de que o último sacrifício deve ser o de João Ferreira. Com a morte do líder, Pedro Antônio assume o posto de terceiro rei, retirando a comunidade daquele espaço e conduzindo-a para o Lago Encantado. Receosos de que seu crescimento ameaçasse de algum modo os poderes locais, fazendeiros e exército uniram-se para reprimir o movimento. O desfecho completa a tragédia iniciada:

“As tropas que seguiram para a Pedra Bonita encontraram os crentes no Lago e investiram contra os fiéis, que se defendiam na esperança de serem ajudados pelo exército do rei Dom Sebastião. Ao final da batalha quase todos os fiéis estavam mortos; restaram apenas um ou outro homem, e algumas mulheres e crianças.” (GODOY, 2005, p. 180)

Todos esses fatos vão permeando a narrativa de Quaderna e são utilizados por ele para comprovar sua descendência “real”. De modo mais singularizado, no folheto LXV, o narrador valida sua genealogia e as ações “épicas” praticadas por seus antepassados, apoiando-se, inclusive, na autoridade do discurso de cronistas e historiadores que relataram a hecatombe:

Comecei então, nobres Senhores e belas Damas, a épica e famosa “Crônica dos Reis da Pedra do Reino”, nos seguintes termos: - Não tenho dificuldade em contar essa história a Vossa Excelência, porque colecionei cuidadosamente uma porção de textos de geniais escritores paraibanos e pernambucanos sobre ela. (SUASSUNA, 2014, p. 459).



Justaposta ao discurso oficial, manifesta-se a “criação poética” do narrador para esclarecer seu pertencimento à família de João Ferreira, assegurando que:

Antônio Ático de Souza Leite não foi muito claro porque só escreveu sobre a Pedra do Reino, deixando de lado o que sucedeu depois. Acontece porém que minha bisavó, a Princesa Isabel, no momento de ser degolada, pariu, como o senhor deve se lembrar, um menino que rolou pela pedra abaixo. Esse menino foi meu avô, Dom Pedro Alexandre, criado pelo Padre Manuel José do Nascimento Bruno Wanderley. Quando ele cresceu, o Padre Wanderley casou-o com uma filha natural sua, Bruna Wanderley, minha avó. (SUASSUNA, 2014, p. 464)

Antes disso, entre os folhetos V e X, Quaderna já se referira aos rápidos e sucessivos reinados de Pedra Bonita, dividindo-os em quatro impérios até a chegada do seu, que seria o quinto. Desse modo, além da ficcionalização dos fatos, o narrador trabalha a “aderência mítica”, denominação proposta por Anazildo Silva. Tratar dos cinco impérios remete à tradição ibérica, principalmente portuguesa. Padre Vieira, na *História do Futuro* (2005), associa as previsões contidas no capítulo dois do livro de Daniel<sup>21</sup> aos quatro impérios: Babilônia, Pérsia, Grécia e Roma, os quais, após sua derrocada, seriam sucedidos pelo Quinto Império de Dom Sebastião, o Desejado. Para essa lógica, Vieira relaciona as profecias de Daniel às de Gonçalo Annes Bandarra, ou o “sapateiro Bandarra”, que em suas *Trovas* messiânicas apresentava Cristo e Dom Sebastião irmanados, para que o quinto império fosse ao mesmo tempo universal e português. A mesma temática foi retomada por Fernando Pessoa, em *Mensagem* (1998). O poema “O Quinto Império” versa a respeito da necessidade de sonhar, do “erguer da asa” e de deixar a alma enxergar além. Sonhar com o novo império que suplante os outros quatro – nesse caso, Grécia, Roma, Cristandade, Europa – e fazer com que a Terra assista ao nascimento do verdadeiro império da União Ibérica, sob a regência de Portugal.

---

<sup>21</sup> Daniel fora convocado para interpretar um sonho do rei Nabucodonosor, no qual se via uma estátua gigantesca formada por cabeça de ouro, peito e braços de prata, ventre e coxas de bronze, pés em parte de ferro, em parte de barro, e uma enorme pedra rolando de alto a baixo que punha a estátua no chão. Para Daniel, as partes da estátua representavam reinos, governados por mãos humanas, que seriam destruídos e substituídos pelo verdadeiro Reino de Deus. (DANIEL, 2, 24-45)



No caso do *Romance d'A Pedra do Reino*, os impérios referem-se à história de Pedra Bonita: “O Primeiro Império”, de Dom Silvestre, na serra do Rodeador, em 1819; “O Segundo Império”, de Dom João I, em 1835; “O Terceiro Império”, de Dom João Ferreira-Quaderna, entre 1836 e 1838; “O Quarto Império”, de Dom Pedro Antônio, em 1838; o “Quinto Império” seria o da restauração daqueles quatro por Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, um século depois. Pela figura de Quaderna, a história interliga-se ao sebastianismo abordado por Padre Vieira e Fernando Pessoa. Para o narrador, seu reino será único, verdadeiro e soberano, unindo os “Fidalgos guerreiros e cangaceiros” com os “Fidalgos negros e vermelhos do Povo, fazendo uma Nação de guerreiros e Cavaleiros castanhos, e colocando esse povo da Onça-Castanha no poder!” (SUASSUNA, 2014, p. 276). Quaderna é o sujeito inquieto, descontente e sonhador de Pessoa, que deposita na figura do Rapaz-do-Cavalo-Branco o reavivamento do mito sebástico capaz de tornar seu sonho em realidade:

e foi por isso que, quando o Rapaz-do-Cavalo-Branco reapareceu miraculosamente entre nós, meu sangue estava preparado e eu ousei me meter, apesar de toda a minha covardia, em sua terrível Desventura. (SUASSUNA, 2014, p. 69)

De fato, a imagem de Sinésio recobra e atualiza a figura mítica de Dom Sebastião. Em 1838, os episódios messiânicos assentavam-se no anseio de que o rei português se desencantasse das pedras e impulsionasse aquele povo a realizar tamanho sacrifício de derramamento de sangue na esperança de restauração de um reino onde não houvesse desigualdade social, com usufruto total das riquezas disponíveis. Seu nome emerge em numerosas passagens relacionadas ao movimento liderado por João Ferreira como aquele que salvaria o povo. Um século depois, no relato das aventuras de Dom Pedro Dinis Quaderna, o mito se recoloca pela volta do Rapaz-do-Cavalo-Branco, incorporando um novo Sebastião. O Rapaz-do-Cavalo-Branco é o mesmo Sinésio, filho mais novo do padrinho degolado, e carrega em si a configuração física e psicológica do cavaleiro salvador:

Via-se que era o centro, motivo e honra da Cavalgada, porque lhe tinham destacado a maior, mais bela e melhor das montarias, um enorme e nobre animal branco, de narinas rosadas, de cauda e crinas cor de ouro, Cavalo que, como soubemos depois, tinha o nome legendário de “Tremedal”. Ele o montava, como observou mais tarde o Doutor Samuel, “com um ar ao mesmo tempo modesto e altivo de

jovem Príncipe, recém-coroadado e que, por isso mesmo, ainda está convencido de sua realeza.” (SUASSUNA, 2014, p. 45-46)

Enquanto personagem, o rapaz chega a Taperoá para retomar as terras e riquezas de seu pai assassinado em 1930. Simbolicamente, reaviva os contornos de Dom Sebastião, rei de Portugal, a quem os portugueses esperavam chegar montado em um cavalo envolto por uma nuvem. Por vezes, ainda, o corregedor sugere ser o moço algum remanescente da Revolução Comunista, ou o próprio Luís Carlos Prestes, cujo epíteto era o “Cavaleiro da Esperança”. Portanto, Sinésio representa uma instância de fusão entre o histórico, o ficcional e o mítico, conformando-se a uma das condições primordiais para o texto épico, segundo anuncia Anazildo Silva, qual seja a fixação da matéria épica assentada na aderência mítica do sebastianismo aos fatos históricos da hecatombe de Pedra Bonita, da Revolução Comunista e do Regime do Estado Novo, instituído por Getúlio Vargas. Se o mito pauta-se pela “narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser” (ELIADE, 1972, p. 9), é necessariamente a criação de um novo reino que os adeptos do movimento de Pedra Bonita almejavam pelo desencantamento do rei encoberto; é a restauração daquele mesmo reinado que o protagonista Quaderna persegue em suas aventuras, mesmo que seu Castelo se erija apenas poeticamente; é o estabelecimento de uma nova situação política e social que sustenta o grupo do Rapaz-do-Cavalo-Branco.

## 2.4. A ÉPICA MODERNA

Anazildo Vasconcelos da Silva concebe a produção épica originada por três matrizes: a clássica, a romântica e a moderna, cada qual voltada às imagens de mundo que as configuram. A matriz épica moderna, segundo ele, reflete uma imagem de mundo inaugural, que remodela as da Antiguidade Clássica e da Medieval, que a precedem. Circunscrita ao século XX, revela um ser humano em processo evolutivo biológico, que avança para o estágio do “pós-humano”, ou seja, as máquinas como extensão dele mesmo. Nesse sentido, a reelaboração da identidade humana apresenta-se desafiadora e necessária para a compreensão desse novo mundo e para sobreviver nele. A imagem atual anuncia um mundo instrumentalizado, expondo

a nova criatura híbrida, fusão do humano com o pós-humano, o biológico acrescido do tecnológico, enfim o homem-máquina. Para Silva, o avanço das máquinas no século XX equivale ao avanço dos bárbaros sobre os romanos da Idade Média:

Da relação do homem com essa nova imagem de mundo resulta uma realidade absurda, que não o fundamenta nem o integra; uma realidade auto-determinada, alicerçada na “irracionalidade” do automatismo mecânico, que ele não consegue moldar. (SILVA, 2007, p. 136).

O autor constata o fortalecimento natural do gênero épico nos momentos de ruptura e de passagem histórica, de ruína e de ressurgimento das civilizações e isso é ainda mais evidente no século XX. Tais circunstâncias de transição são abordadas por Franco Moretti (1996) sob a ótica do espaço. Segundo ele, as obras-primas da épica moderna localizam-se na “semi-periferia” do mundo, ou seja, nações ainda em desenvolvimento, marcadas por heterogeneidade de povos, de línguas ou pelas divisões internas e com uma cultura erigida social e simbolicamente sobre bases não homogêneas. Daí o motivo de essas obras ultrapassarem suas próprias fronteiras nacionais para tomarem parte de um “sistema-mundo”, direcionando-se não a uma identidade nacional, mas a uma identidade global.

#### 2.4.1. A épica moderna e o foco no plano de elaboração literária

De acordo com Silva (2007), pela influência das concepções literárias modernistas, a épica moderna concentra-se principalmente no trabalho metalinguístico. Desse modo, evidencia-se o plano literário, o qual adquire autonomia estrutural pela intervenção criadora do poeta no espaço da narrativa. Enquanto os modelos da matriz épica clássica sistematizavam-se do plano histórico para o mítico, e os modelos da matriz épica romântica, do plano mítico para o histórico, “nos modelos da matriz épica moderna, o relato centra-se na intervenção criadora, impondo uma estruturação do plano literário para os outros dois.” (SILVA, 2007, p. 140). Orientando-se por semelhante via, John Whittier-Ferguson no artigo “Ezra Pound, T. S. Eliot, and the modern epic”, de 2007, propõe que a preocupação com o plano de criação manifesta-se como característica primordial do gênero. As guerras e batalhas, os espaços dos salões e dos palácios podem até tomar parte de seu enredo, a intervenção divina, as longas viagens e o processo de formação nacional ainda

ocupam, de certo modo, os interesses do poeta, mas a atenção primordial dirige-se ao texto, mais precisamente aos textos formadores. A épica moderna centra-se no ato estético, assim, ela “pode ou não ter algumas ramificações sociais, culturais, políticas, ou teológicas: a escrita improvável do autor no livro que lemos.” (WHITTIER-FERGUSON, 2010, p. 212, tradução nossa)<sup>22</sup>.

Guiando-se por tais concepções, observa-se que, no *Romance d'A Pedra do Reino*, embora exista uma linha narrativa, composta episodicamente, com marcação temporal bem definida e com desenvolvimento da ação, o projeto de elaboração literária assume o plano central do livro. Os fatos históricos e os mitos apresentam-se bem delineados e inter-relacionados, entretanto passam pelo crivo da intervenção criadora do autor/narrador. Opera-se, em diversos momentos, a inversão ou reformulação da história oficial, como se observa:

Cada vez se enraizava mais, em mim, a decisão de tornar embandeiradas e cheias de chuviscos prateados as pardas, miseráveis e sangrentas aventuras da Pedra do Reino, tornando-me Rei sem degolar os outros e sem arriscar minha garganta, o que somente a feitura do meu romance, do meu Castelo perigoso e literário, possibilitaria. (SUASSUNA, 2014, p. 198).

Outras vezes, opera-se a reconstrução do mito principal ligado a questões históricas, com o Rapaz-do-Cavalo-Branco incorporando ao mesmo tempo a figura do rei Dom Sebastião e a de Luís Carlos Prestes:

- Como eu vinha dizendo, estávamos às vésperas da Revolução Comunista de 1935. Ora, Sinésio concentrara em torno dele, durante todos aqueles anos, as esperanças de justiça da ralé sertaneja, como o senhor chamou há pouco. O Povo nunca perdera a fé na sua volta, quando ele, ressurreto, realizaria a Restauração, ou instauração de não sei que *Reino*, um Reino sertanejo no qual os proprietários seriam devorados por dragões e todos os Pobres, aleijados, cegos, infelizes e doentes ficariam de repente poderosos, perfeitos, venturosos, belos e imortais. Por isso, naquele Sábado, com a chegada epopeica do Rapaz-do-Cavalo-Branco, as duas ideias logo se juntavam num boato só. Sinésio viera para instaurar o Reino, e a guarda de Ciganos que o acompanhava não era senão a guarda-avançada de uma nova Coluna que o Guerreiro e Fidalgo-brasileiro, o Capitão Prestes, enviara ao Sertão para rebelá-lo e subvertê-lo, como já tinha feito em 1926, com a célebre “Coluna Prestes”! (SUASSUNA, 2014, p. 422)

As reflexões acerca do processo de elaboração literária são também abundantes, evidenciando a metalinguagem como uma das características singulares

---

<sup>22</sup> “may or may not have some social, cultural, political, or theological ramifications: the author's unlikely writing of the book we read.” (WHITTIER-FERGUSON, 2010, p. 212).

da épica moderna. Perfaz-se na voz do personagem João Melchiádes, por exemplo, uma das mais belas definições para a poesia e para o poeta:

O Mundo é um livro imenso, que Deus desdobra aos olhos do Poeta! Pela criação visível, fala o Divino invisível sua Linguagem simbólica. A Poesia, além de ser vocação, é a segunda das setes Artes e é tão sublime quanto suas irmãs gêmeas, a Música e a Pintura! Vem da Divindade a sua essência musical. Mas, meu Senhores, ninguém queira tomar como Poesia qualquer estrofe, pois há muitas Poesias sem estrofes e muitíssimas estrofes sem Poesia... Ser Poeta, não é somente escrever estrofes! Ser Poeta, é ser um “geníaco”, um “filho assinalado das Musas”, um homem capaz de se alçar à umbela de ouro do Sol, de onde Deus fala ao Poeta! Deus fala através das pedras, sim, das pedras que revestem de concreto o traje particular da Ideia! Mas a Divindade só fala ao Poeta que sabe alçar seus pensamentos, primando pela grandeza, pela bondade, pela glória do Eterno, pelo respeito, pela moral e pelos bons costumes, na sociedade e na família! (SUASSUNA, 2014, p. 239)

Para o narrador/autor, a palavra poética carrega em si toda força criadora e é por intermédio dela que o mundo ganha vida. No interior da obra literária cabem todos os reinos, povoados por belas mulheres e cavaleiros heroicos, marcados por “amores desventurados, poéticos e sensuais” e por “guerras, vinditas e emboscadas”. Sob essa perspectiva, mais que recriadora, a literatura revela-se redentora:

Seria a Literatura dos folhetos e romances que iria restaurar de novo, pelo fogo da Poesia, a gloriosa imagem anterior, que aquelas pedras, tortas e manchadas de mijo-de-mocó, aleivosamente queriam diminuir e macular! (SUASSUNA, 2014, p. 149).

O sonho de Quaderna é que o reino de Pedra Bonita ou a fazenda do padrinho assassinado, ambos pertencentes a seus antepassados, sejam resgatados pela composição poética. Para ele, um Castelo construído sobre os pilares da linguagem, onde finalmente se tornará rei. Pela narração de suas aventuras, em forma de depoimento, as quais deverão constituir, em forma de romance, a Obra completa de gênio da raça, Dom Dinis Ferreira-Quaderna propõe-se a compreender seu próprio itinerário de vida e sua identidade, como homem sertanejo que compõe uma nação maior.

#### 2.4.2. A épica moderna e o intertexto

A preocupação com o fazer poético ou com o plano de elaboração poética, suscita naturalmente questões acerca do diálogo com outros textos, do escrever com o olhar voltado para trás, fixo nos livros e nos textos que precedem a época contemporânea. No ensaio “Tradition and the Individual Talent”, Eliot (1919 apud WHITTIER-FERGUSON, 2010, p. 212, tradução nossa), trata o assunto com substancial lucidez: “ ‘Alguém disse: ‘Os escritores mortos estão mais distantes de nós porque nós sabemos mais que eles.’ E, precisamente, eles são aquilo que nós sabemos.”<sup>23</sup> Depreende-se disso que o estatuto da escrita moderna afigura-se essencialmente recursivo, reelaborando-se constantemente sobre aquilo que uma vez já foi feito, ou seja, vive-se, lê-se e escreve-se sobre o que já foi, outrora, vivido, lido e escrito.

Nesse amálgama do presente com o passado, do “eu” com o “nós”, formalmente, diferentes vozes adquirem lugar no texto recorrendo a alusões diretas ou indiretas a textos externos. No novo modelo épico, fortalece-se, portanto, o recurso da intertextualidade e sobejam o eco e a repetição de personagens, enredos, palavras, construções sintáticas excertos e textos inteiros, visto que “ a ideia de repetição, como Pound a compreende, torna-se um modo de entender e avaliar a história assumindo-se uma posição nos dias atuais.” (WHITTIER-FERGUSON, 2010, p. 226, tradução nossa)<sup>24</sup>.

A busca pelo passado e por outros textos remonta ao exercício de criação poética, pois no lugar de poderes políticos ou bélicos, o poeta possui a retórica, única arma com que trava suas batalhas. E poderia sair vencedor, perante a falta de coerência política, cultural, espiritual que impõe ao mundo um estado agonizante? Talvez o questionamento não deva versar sobre vencedores ou perdedores. Conforme assinala Whittier-Ferguson (2010, p. 232, tradução nossa), os poetas e o resto dos homens “escrevem e leem e vivem”<sup>25</sup> nesse tempo ainda em processo de

<sup>23</sup> “‘Someone said: ‘The dead writers are remote from us because we know much more than they did.’ Precisely, and they are that which we know.” (ELIOT, 1919 apud WHITTIER-FERGUSON, 2010, p. 212).

<sup>24</sup> “the idea of repetition as Pound comes to understand it becomes a mode of understanding and evaluating history and taking sides in the present day.” (WHITTIER-FERGUSON, 2010, p. 226)

<sup>25</sup> “write and read and live” (WHITTIER-FERGUSON, 2010, p. 232)

redenção, em demanda eterna, caminhando por ritmos desiguais de memória e desejo.

Nessa épica moderna que é o *Romance d'A Pedra do Reino*, os instrumentos de guerra do herói, também narrador, são as palavras. Quaderna não se estabelece como vencedor ou perdedor, simplesmente coloca-se no caminho e a caminho em um itinerário já percorrido por outros, que têm muito a ensinar. Nesse sentido, ele articula seu texto “olhando para trás, através de seus ombros” e faz emergir na narrativa longos excertos de obras históricas, romances, poesias, além de folhetos completos da literatura de cordel, gênese da vasta produção do escritor Ariano Suassuna.

Para a fundamentação dos acontecimentos históricos, sociais e políticos, citam-se historiadores que tratam da história do Brasil, bem como os que direcionam seu olhar de modo particular para a região nordeste. Assim, os nomes de Francisco Adolfo Varnhagen com *História Geral do Brasil*, de Manoel Bonfim, patrono da sociologia, de Manuel de Oliveira Lima, com *História da Civilização*, de Antônio Ático de Souza Leite, autor de *Memória sobre a Pedra Bonita, ou Reino Encantado, na Comarca de Vila-Bela, província de Pernambuco*, de Frei Vicente do Salvador, autor de *História do Brasil*, de Irineu Pinto, que escreveu *Datas e Notas para a História da Paraíba*, de Francisco Augusto Pereira da Costa, historiador pernambucano e de Epaminondas Câmara, com *Subsídios para a história do município de Taperoá* são recorrentes, além da transcrição de alguns textos, muitas das vezes, intervindo o narrador com acréscimo de informações ou apreciações críticas sobre o assunto tratado. Com acentuada frequência, também, são evocados autores da literatura brasileira, sobretudo os românticos como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Castro Alves, Sousândrade, Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar. Ao recordar uma das ações do padrinho Dom Pedro Sebastião, por exemplo, o narrador cita, às páginas 678 e 679, um poema atribuído a Álvares de Azevedo, o qual vale ser transcrito:

‘Cavaleiro das armas brilhantes  
onde vais, nos Sertões chamejantes,  
com a Espada Sanguenta na mão?  
Por que brilham teus Olhos ardentes  
e esses Gritos nos lábios frementes  
vertem Fogo do teu Coração?



*Cavaleiro, quem és? O Remorso?  
do Corcel te debruças no dorso  
e galopas, chapada através.  
Oh! da Estrada acordando as poeiras  
não escutas luzirem Caveiras  
e o Profeta da Pedra a teus pés?*

*Onde vais na Caatinga flamante,  
Cavaleiro das armas brilhantes,  
doido e ardente, qual Morto na tumba?  
Não escutas? Na pétrea Montanha  
meu tropel teu Galope acompanha  
e um clamor de Vingança retumba!*

*Cavaleiro, quem és? Que mistério?  
Quem te força, na Morte, no Império,  
pela Tarde assombrada a vagar?  
- Sou o Sonho da tua Esperança,  
tua Febre que nunca descansa,  
o Delírio que te há de matar!”*

O poema original denomina-se “Meu sonho”<sup>26</sup> e apresenta-se um pouco diferente do encontrado no *Romance*:

*EU  
Cavaleiro das armas escuras,  
Onde vais pelas trevas impuras  
Com a espada sanguenta na mão?  
Por que brilham teus olhos ardentes  
E gemidos nos lábios frementes  
Vertem fogo do teu coração?  
  
Cavaleiro, quem és? — O remorso?  
Do corcel te debruças no dorso...*

---

<sup>26</sup> O poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, foi publicado no livro *Lira dos Vinte Anos*, em 1853. Disponível em: <dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 14/11/2018.



*E galopas do vale através...  
 Oh! da estrada acordando as poeiras  
 Não escutas gritar as caveiras  
 E morder-te o fantasma nos pés?*

*Onde vais pelas trevas impuras,  
 Cavaleiro das armas escuras,  
 Macilento qual morto na tumba?...  
 Tu escutas... Na longa montanha  
 Um tropel teu galope acompanha?  
 E um clamor de vingança retumba?*

*Cavaleiro, quem és? que mistério...  
 Quem te força da morte no império  
 Pela noite assombrada a vagar?*

*O FANTASMA  
 Sou o sonho de tua esperança,  
 Tua febre que nunca descansa,  
 O delírio que te há de matar! ...*

As modificações realizadas pelo narrador manifestam claramente a inversão de perspectiva do eu-lírico em relação ao objeto do poema. No texto romântico, prevalece a profunda subjetividade e ambiguidade do ser, notadas pela luta que se trava entre o “eu” e o “fantasma”, que possivelmente representa a consciência do eu-lírico, presença comum nos poemas da segunda geração. Reforça-se ainda o clima sombrio e pessimista, próprios da geração do mal-do-século, pelo uso de termos tais como “armas escuras”, “trevas impuras”, “gemidos”, “fantasma”, “macilento”, “noite”, metaforicamente conformando a interioridade do poeta à imagem da melancolia, da profunda tristeza, do estado de ânimo abatido, conduzindo-o fatalmente à morte, um dos temas destacados pelos escritores desse período.

Na recriação de Quaderna, entretanto, as “armas escuras” transformam-se em “armas brilhantes”; em vez de “trevas impuras” e “gemidos”, “Sertões chamejantes” e “gritos”; substitui-se “fantasma” por “Profeta da Pedra” e o espaço sertanejo delimita-se pela “Caatinga flamante”. Não se trata mais de uma batalha interior do eu-lírico, mas de duas pessoas distintas: o poeta dirige-se a alguém de fora, que pode afigurar-se como um cavaleiro sertanejo e guerreiro, o Rapaz-do-Cavalo-Branco ou mitologicamente o próprio Dom Sebastião. Aplica-se aqui o que Moretti (1996) denomina processo de bricolagem e de refuncionalização, relacionado naturalmente à intertextualidade. Isso significa que a épica moderna reporta-se aos textos do passado referindo-os, recortando-os, reelaborando-os, em uma tentativa de

deslindar “uma nova função para aquilo que já existe.” Nesse sentido, o elemento novo é uma recriação de um passado que emerge e traz à tona todas as suas problemáticas. As tentativas épicas, nesta era moderna, propõem desafiar a antiguidade dentro do seu próprio terreno.

À vista disso, ao trazer o texto romântico para dentro do seu, Quaderna parece, primeiramente, desafiar aquele estado de ânimo de luta interior, pois tal atitude não leva a resultados efetivos. Estes tempos de agora exigem ação e respostas: “Não escutas?”; “Não escutas o clamor por vingança?” As referências ao espaço sertanejo e, necessariamente, ao “Profeta da Pedra” atualizam e presentificam o texto romântico, sendo nítida a referência aos episódios de Pedra Bonita e aos anseios por vingar os antepassados e retomar o reino. Para além de tal interpretação, o cavaleiro bem pode evocar Dom Sebastião histórico e mítico: não foi ele que também sob sol escaldante atravessou as areias do Marrocos e cujo “ser que houve” permaneceu para sempre “onde o areal está”?<sup>27</sup> Contudo, mantém-se um “ser que há”, vivo no mito e desejado como aquele que voltará para restituir o reino ao patamar sublime. Para isso, faz-se necessário sair da morte: “Quem te força na Morte, no Império,/pela tarde assombrada a vagar?”, e percorrer o Império. No *Romance d’A Pedra do Reino*, a figura do rei português amalgama-se à do Rapaz-do-Cavalo-Branco, que também retorna “qual Morto na tumba” para vingar seu pai, para instaurar um novo tempo e propiciar a Quaderna condições de fundar o “Quinto Império”. Os três versos que encerram os poemas, bastante semelhantes, funcionam à guisa de resposta do cavaleiro e poderiam, no texto recriado de Quaderna, reportarem-se ao tom taciturno dos românticos, significando o esmorecimento do eu-lírico. Entretanto, o uso das iniciais maiúsculas em “Sonho”, “Esperança”, “Febre” e “Delírio” singulariza essas palavras, remetendo ao campo referencial linguístico que permeia a construção do herói, uma vez que o desenrolar de suas ações gravita em torno delas. Para além disso, e como o narrador anseia a construção de seu Reino por intermédio da criação literária, essas últimas linhas poderiam referir-se ao genuíno labor poético e ao próprio ato de escrever “que nunca descansa”.

No grande painel intertextual costurado pelo narrador, outros autores como José de Alencar e Euclides da Cunha emergem, ao lado de Homero, como referenciais da produção épica na qual o narrador se apoia. Por vezes *O Sertanejo*, *O Guarani*,

---

<sup>27</sup> Referência ao poema “Quinta/D. Sebastião, Rei de Portugal”, do livro *Mensagem*, de Fernando Pessoa.

*Iracema* e *Os Sertões* são citados como verdadeiras épicas nacionais. Depreende-se daí a valorização dos autores nacionais, mormente no que tange as suas obras nacionalistas e regionalistas, como se em busca das raízes históricas para identificação da cultura brasileira. Fundamentando-se, pois, em toda essa produção do passado, a Obra Máxima do gênio da Raça anseia um voo mais alto e pretende-se completa.

Dentre vários outros autores citados, medievalistas, realistas, naturalistas, parnasianos ou simbolistas, críticos literários ou historiadores, poetas pernambucanos e paraibanos, como Zeferino Galvão, Antônio da Cruz Cordeiro Junior, Severino Montenegro e Manuel de Oliveira Lima, apresenta-se substancial o diálogo travado com os cantadores de folhetos. A literatura de cordel, gênese da obra de Suassuna, dissemina-se pelo *Romance d'A Pedra do Reino*, pela transcrição dos poemas ou pela alusão a seus criadores, constituindo o enredo, ilustrando situações ou elucidando alguns dos episódios. Salientam-se, por exemplo, nomes como João Martins de Athayde, Gerônimo do Junqueiro, Amador Santelmo, Leandro Gomes de Barros, Natanael de Lima, Francisco Romano e Inácio da Catingueira.

De Amador Santelmo, vale destacar um trecho do folheto *Vida, Aventuras e Morte de Lampião e Maria Bonita*, situado às páginas 47 e 48, pela expressividade que mantém no enredo e por sua representatividade dentro da tradição cultural nordestina. Pelo título do folheto, uma primeira interpretação ao início do excerto transcrito: “*Dizem que uma Sombra escura/com duas Pontas na testa,/por onde o Donzel caminha,/ao lado se manifesta.//*”, foca-se nas figuras do diabo e de Lampião, o qual, embora chamado de donzel – moço puro e ingênuo –, marcou-se historicamente pelas práticas violentas e pelos inúmeros assassinatos de seus inimigos. Nesse sentido, estabelecem-se duas antíteses, uma que coloca como antagonistas o diabo e o cangaceiro e outra que divide o próprio Virgolino Ferreira, ou seja, a imagem heroica que assimilou durante muito tempo, como um Robin Hood do sertão, justaposta ao caráter sanguinolento de seus atos. Para além desse entendimento, contudo, é possível depreender uma releitura do folheto feita pelo narrador, direcionando o olhar aos contornos do Rapaz-do-Cavalo-Branco, o donzel que permanecera preso na masmorra e fora considerado morto, como se verifica na sequência do poema: “*Desde a Cadeia onde o Moço/na morte foi sepultado,//*”. Atualizando a figura de Lampião ficcionalmente, o Rapaz materializa uma sublimação daquele, manifestando apenas o homem bom, como parece ser Sinésio todo o tempo

do *Romance*. Os quatro versos que encerram a citação corroboram esses significados: “O Donzel, lustre e Candeia/que o Sol do sangue espadana,/carne cravada de Estrelas,/Coroa da Raça Humana//”, e podem ser compreendidos como a fusão das imagens do Rapaz e de Lampião. As palavras “lustre”, “Candeia”, “Sol”, “Estrelas” compõem o campo semântico de “luz”, remetendo ao apelido de Virgolino Ferreira e metaforizando a sua pessoa e a do Rapaz-do-Cavalo-Branco. Ambos se tornam símbolos, eternizando-se, um como ser histórico, outro como elemento mítico. Lampião é citado em pelo menos mais duas passagens no *Romance*, visto com admiração pelo narrador que lhe confere o tratamento de “Dom” Virgolino Ferreira, título atribuído a todos que considera fidalgos do Brasil. O Rei do Cangaço, como passou para a história, faz parte da cultura nordestina e brasileira, dedicando-se a ele e a seu grupo numerosos romances de cordel, trabalhos acadêmicos, filmes e séries de televisão. Ao trazer para a narrativa um folheto referente a Lampião, Quaderna joga luz sobre sua figura e colabora para a manutenção de sua história. Para além disso, sublima sua imagem ao relacioná-lo ao Rapaz-do-Cavalo-Branco, fusão de mito, cavaleiro medieval e sertanejo.

Para arrematar essa seção sobre a costura intertextual no *Romance d’A Pedra do Reino*, é fundamental abordar a recorrência aos textos bíblicos que pontuam todo o texto. Por vezes, transcrevem-se trechos inteiros, em outras partes, emergem reformulações textuais com vistas à adequação aos intentos do narrador. Embora aconteça um vasto passeio pelas páginas do livro sagrado, a releitura do apocalipse se efetiva com maior intensidade, porque o *Romance d’A Pedra do Reino*, entre outros gêneros que agrega, é também “profecia, que, no Sertão do Brasil, Quaderna tenta decifrar.” (CAMPOS, 2014, p. 750), aproximando Pedro Dinis Ferreira-Quaderna e São João:

Integrava ela, assim, aquele grupo zodiacal e astrológico de 24 Anciões, que meu velho e demente companheiro, o Cantador judaico-sertanejo João de Patmos, tinha visageado na sua Epopeia-enigmática e logográfica, vulgarmente conhecida como “O Apocalipse”. (SUASSUNA, 2014, p. 740).

Avizinhar a história de Quaderna, ou a de Sinésio, ou a de outros personagens às histórias bíblicas, aproximá-los da vida daqueles homens de outrora promove uma espécie de sacralização do tempo atual da narrativa, a fusão do divino e do profano, ação genuína do gênero épico.

### 2.4.3. A épica moderna e a busca por totalidade

#### 2.4.3.1. Polifonia

A polifonia apresenta-se como mais um aspecto da épica moderna abordado por Franco Moretti (1996). O estudo de tal recurso nos textos literários remonta a Mikhail Bakhtin, quando este descreveu a produção de Dostoiévski como polifônica. A polifonia em literatura, portanto, revela-se na multiplicidade de vozes, ideologicamente distintas, contraditórias e polêmicas que constroem a obra e concretizam uma pluralidade de consciências equipolentes sem subordinação à voz do autor, como que pela busca de afirmação democrática e antiautoritária. Sob tal ótica, os personagens dostoiévskianos não são “escravos mudos (...), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele.” (BAKHTIN, 2018, p. 4)

Para Moretti, na épica moderna, essa diversidade de vozes, imiscíveis, são representações de um mundo “aberto, heterogêneo, incompleto” (MORETTI, 1996, p. 59, tradução nossa)<sup>28</sup>, desvelando todo o barulho da era moderna e afirmando a necessidade de conviver com ele e de, principalmente, escutá-lo. Tal expediente evidencia, ademais, as muitas vozes de um mundo que se propõe a caber no espaço de uma obra literária.

O mundo, remodelado sobre as bases de um sistema capitalista em consolidação, que “destruiu o isolamento” dos mundos, fazendo “desmoronar o caráter fechado e a autossuficiência ideológica interna” (BAKHTIN, 2018, p. 20), expõe-se como terra fecunda para transformações referentes também à arte literária. Nesse sentido que os fundamentos contraditórios da vida social em formação no capitalismo apresentam-se como gênese do romance polifônico. A épica antiga não poderia sobreviver à disparidade desse mundo em processo de fragmentação e reconstituição e abertura de fronteiras.

---

<sup>28</sup> “open, heterogeneous, incomplete” (MORETTI, 1996, p. 59)

As contradições e os desdobramentos do capitalismo não conduziriam uma formação orientada por uma lógica dialética; na verdade, neste novo tempo, as antíteses caminham lado a lado, consonantes, mas em momento algum miscigenadas, “irremediavelmente” contraditórias, “como harmonia eterna de vozes imiscíveis ou como discussão interminável e insolúvel entre elas.” (BAKHTIN, 2018, p. 34). De tais circunstâncias origina-se o traço da inconclusibilidade da épica moderna ou de uma espécie de diálogo interminável entre personagens, entre texto e outros textos, entre texto e o próprio leitor, cuja voz também é requisitada para unir-se à multidão de vozes delimitadas na diegese da narrativa. A falta de desfecho, o direcionamento ao infinito, a repetição e o moto contínuo, característicos da épica moderna constroem-se, em grande parte, relacionados aos aspectos da polifonia.

Examinado sob tal perspectiva, o *Romance d’A Pedra do Reino* revela-se, genuinamente, polifônico. Sua força expressiva origina-se no herói-narrador, heterogêneo e contraditório, saído de uma aristocracia decadente e estreante de uma nova classe. Em Quaderna, ajustam-se e contrapõem-se a erudição e o popular, o aristocrata e o funcionário público, o cômico e o sério, a covardia, o heroísmo, a mediocridade e a nobreza de caráter. Ele existe como autor de sua história, narrada por sua voz. Ao seu lado, convivem outros personagens, que falam de si e por si e ainda do próprio narrador, preenchendo algumas lacunas ou abrindo novas. Cabem também no *Romance* vozes externas, de historiadores, cronistas, poetas, romancistas e compositores populares.

A polifonia manifesta-se ainda na diversidade de discursos que se disseminam pelo texto, sejam eles políticos, sociológicos, religiosos ou morais. Exemplares são: a exposição formalizada pelo Comendador Basílio Monteiro, com severos ataques ao comunismo e a Luís Carlos Prestes, relacionando o grupo do Rapaz-do-Cavalo-Branco à revolução comunista; a longa exposição de Adalberto Coura acerca de suas convicções políticas; os intensos debates entre o professor Clemente, de esquerda, e o promotor Samuel, de direita; e as várias profecias de Pedro Beato, do Profeta Nazário, da Velha do Badalo e da própria moça Caetana.

Ademais, o discurso profético presente por todo o *Romance* estabelece uma profunda relação dessa narrativa de Suassuna com o gênero épico e principalmente com o destino do herói. O folheto XLV compõe-se de doze páginas de uma extensa

conversa entre Pedro Beato e Quaderna, onde se manifestam profecias, digressões e revelações:

- Acho sim, Dinis, meu filho! Talvez nem você saiba o que é, mesmo, esse pensamento escondido. Pois saiba que é o fogo que o Diabo sopra no sangue da gente quando se nasce, Dinis! Talvez nós conseguíssemos apagar esse fogo se fôssemos deixados sós, somente com as nossas forças e entregues à nossa sorte! Mas acontece que vem o batismo, e Deus, essa outra fera, obriga a gente a segurar outro fogo, o dele, aceso na mão do padrinho! A água e o azeite do batismo, esses ungem e passam. Mas o sal e o fogo ficam e queimam a gente a vida inteira! É esse fogo que nos come a carne e nos bebe o nosso sangue, deixando o homem transformado num esqueleto. Mas o fogo de Deus termina queimando até os ossos, expostos ao sol, e mesmo o esqueleto termina esfarelado, virado em cinza! Assim, de fato, é isso o que queima você por dentro, é o fogo de Deus e do Diabo. O que eu não sei é como esse fogo aparece em você por dentro, porque em cada pessoa é diferente! Mas aqui fora, vejo aparecer uma porção de coisas, o clarão de seu fogo, Dinis! Me diga uma coisa, por exemplo: você já perdoou os assassinos de seu Pai? Já perdoou os assassinos de seu Padrinho? (SUASSUNA, 2014, p. 310)

O questionamento de Pedro Beato a Quaderna refere-se ao assassinato de seu pai ou ao assassinato de João Suassuna, pai de Ariano? Toda a trama do *Romance d'A Pedra do Reino*, carregada de enigmas, de aventuras, de guerras e revoluções políticas, pode ser vista como redenção da história do personagem ou do autor que também viveu grande parte dos acontecimentos citados no livro, sobretudo a morte do pai, por motivações políticas, quando contava apenas três anos de idade? Seria possível que, pela escritura do *Romance*, tornado seu Castelo de sonho, Suassuna tentasse interpretar episódios de sua vida e conviver com eles, transfigurando-os. Assim como Quaderna, o autor reconhece a existência do bem e do mal, do amor e do ódio, de todas as forças contraditórias que habitam o homem, todavia parece acreditar também na força de reconstrução e de recriação que a arte possui e que, portanto, pessoas, ideias, objetos podem ser redimidos. Como afirma Campos (2014, p. 747): “Acredita na desgarrada e bela luta desta nação continente e nobre, fera a quem as jaulas do mundo não conterão submissa.”

Não obstante, as perguntas do beato continuam sem respostas, as dúvidas do narrador permanecem indecifráveis, ao leitor não se oferece nenhum desfecho. As várias histórias foram contadas, lançando-se mão de uma pluralidade de versões e de



pontos-de-vista. Nada garante quais são verdadeiros, quais os corretos, quais os confiáveis. Talvez não haja certezas. Talvez o necessário seja saber conviver com esse turbilhão, tentar ouvi-lo, como ressalta Moretti (1996). Sendo o *Romance* de Suassuna polifônico, decerto o mais sensato seria escutar todas as vozes que ali se encontram, a de Quaderna, como princípio, mas também as de todos os outros personagens que a completam. Outrossim, é plausível que a tudo se una a voz do leitor/ouvinte, que, assim como o herói deve voltar aos depoimentos quantas vezes forem necessárias para elucidar os enigmas, é interpelado a voltar ao *Romance* o quanto for preciso, em uma expectativa de compreender a multiplicidade que o constitui. Esse diálogo constante, esse avançar e retornar em fluxo contínuo, essa procura por respostas em meio à multidão alude ao fim “em aberto”, traço da épica moderna.

#### 2.4.3.2. Atemporalidade

As diversas vozes presentes na narrativa ao lado do diálogo intertextual operam, como este, uma tentativa de compreensão do passado, mas também direcionam o olhar para o devir, como comprovam as profecias. Instaura-se, desse modo, um aspecto temporal de presente no qual se coadunam passado e futuro, estabelecendo, segundo Moretti (1996), o princípio da não-contemporaneidade em um tempo presente sempre a ponto de evaporar, outra marca da épica moderna. Essa sensação de fugacidade e de intensa transitoriedade de tudo é marca da era moderna, quando nada mais parece ser duradouro; além disso, estes tempos parecem aprisionar os seres em “quartos minúsculos”, espaços físicos delimitados.

Paradoxalmente, à medida que a tecnologia amplia o mundo e oferta conexões globalizadas, o homem caminha para um isolamento real. Como resposta a tal conjuntura, a épica moderna, de acordo com Whittier-Ferguson (2010), trabalha no intuito de franquear portas para reconectar seres humanos e mundo físico a forças superiores e a uma sabedoria mais profunda. Aspira ainda a reatar laços perdidos entre o passado e o presente, promovendo o caminho de volta aos mitos originários e às raízes civilizatórias; esse seria o “método mítico”, descoberto por James Joyce,



segundo T. S. Eliot (1923 apud WHITTIER-FERGUSON, 2010): o mundo moderno caminhando ao lado do mundo arcaico.

No *Romance* de Suassuna, esses procedimentos subjazem à criação poética. Assentado no mito sebástico que se atualiza e se renova na figura do Rapaz-do-Cavalo-Branco, misto de herói medieval, sertanejo e maravilhoso, o narrador situa sua história em fazendas transmudadas em reinos, onde se movimentam reis-fazendeiros, condes e barões. O período medieval da Europa e o passado não tão remoto da história do Brasil integram-se ao presente da narrativa – século XX. Tempos mesclados que refletem também em espaços amalgamados, como nesta conversa entre Quaderna menino e tia Filipa:

Um dia, perguntei a Tia Filipa onde eram todos aqueles lugares maravilhosos, chamados Lorena, Alemanha, Baviera, Gênova e Bruxelas. Ela respondeu:

- Não sei direito não, Dinis, mas deve ser longe como o diabo, ali por perto da Turquia, já quase na beira do mundo! Em Serra Talhada, existe uma família Lorena: portanto esses lugares devem ser pra lá do Sertão do Pajeú, de Serra Talhada pra cima, mais de sessenta léguas! Ou então, é pr'os lados do Piauí, entre a Turquia e a Alemanha! A guerra do Doutor Santa Cruz contra o governo da Paraíba, parece que foi pr'aquelas bandas, em 1912; mas o que eu me admiro é que alguns chamam ela de "A Guerra de Doze", e outros de "A Guerra de Catorze", e a gente fica sem saber quantos Reis se meteram nela, se foram doze ou catorze! Meteram-se nela um tal de Togo do Japão, o Caisalamão, Antônio Silvino, os Pereiras, Dom Sebastião, Carlos Magno, os Viriatos, esse pessoal guerreiro todo! Digo isso porque, naquele tempo, eu perguntei a seu Pai: "Justino, sabe me dizer se a Paraíba está metida nessa guerra que está havendo por aí? Ele respondeu: "Filipa, a Paraíba é do Brasil, e o Brasil está!" Aí, eu perguntei: "A favor ou contra a Alemanha?" Aí ele disse: "Contra o Caisalamão!" Eu perguntei, de novo: "Contra o quê?" Seu pai disse: "Contra a Alemanha! O Caisalamão é o Rei da Alemanha!" Aí eu perguntei: "E se a Alemanha ganhar a guerra, você acha que vão tomar as terras do nosso compadre Pedro Sebastião?" Justino respondeu: "Essa gente de Governo é tão ruim, que são capazes de tomar!" Eu, com raiva, falei: "Tá, é da vez que eu largo esse Brasil velho e vou embora pr'o Ceará!" (SUASSUNA, 2014, p. 93, 94)

Uma grande "confusão" sintomática daquele anseio por abertura de fronteiras, por fazer o mundo caber todo no sertão, ou no próprio livro, pois a premissa que sustenta o *Romance* está em "O sertão é o mundo!". Na "vidência-penumbrosa" de Quaderna, o mundo como "um Sertão, um Desertão, o De-Sertão" (SUASSUNA, 2014, p. 573). A negação da palavra "sertão", pelo prefixo "de" universaliza-o, declarando-o não somente parte de uma região do Brasil, mas espaço vasto, como terra primordial: "o nosso Sertão é a terra mais antiga do Mundo, é o berço da Raça

Humana” e o homem sertanejo como primícias da humanidade: “Homem castanho inicial”. Fundamenta-se aí a busca pelos “mitos originários” e pelas “raízes civilizatórias”. Viajar ao passado e trazer o maravilhoso, o feito histórico, os homens e mulheres que viveram lá e consubstanciá-los ao presente, como faz o narrador do *Romance*, pela elaboração literária. Sem dúvidas, o passado impulsiona a criação épica, herdeira dele. A épica moderna também se volta ao passado, contudo utiliza meios de iluminá-lo para afugentar os fantasmas que porventura ainda resistam lá. A partir da releitura do passado, procede-se à criação do novo, como ocorre no *Romance d’A Pedra do Reino*, pela reescrita do mito, dos acontecimentos históricos e dos gêneros literários e pela reflexão acerca da cultura, dos saberes, das práticas e da própria literatura.

#### 2.4.3.3. Texto aberto

O sertão como princípio e como inspiração: um vasto tabuleiro onde se dispõem os mais variados personagens, do mundo ficcional ou real; casas brancas e pretas ocupadas por reis, príncipes, princesas, fazendeiros, cavaleiros e damas, políticos, escritores, cantadores, juízes, padres e bispos, os quais avançam ou recuam obedecendo à sina que os acompanha; um espaço que assimila outros espaços, naturalmente remotos. O sertão como tema de um *Romance* fascinante por sua magnitude, enigmático como um imenso quebra-cabeça onde faltam ou sobram peças. Um texto grandioso em extensão de páginas e em profundidade de criação poética, aparentemente cheio de lacunas e aberto a interpretações infinitas. À semelhança dos *Cantos*, de *Ulisses*, do *Fausto*, entre outros, considerados pertencentes ao gênero épico moderno, o *Romance d’a Pedra do Reino* figura como o tipo de obra para ser estudado “com um tratado volumoso em nossas mãos.” (MORETTI, 1996, p.38, tradução nossa)<sup>29</sup>, pois esses textos podem ser descritos como um conjunto de livros, sobre os mais variados assuntos, dentro de um único livro. Paradoxalmente isso aponta para trabalhos aparentemente fragmentados que intencionam responder a uma visão unitária do mundo. A respeito dessa questão,

---

<sup>29</sup> “with a volumous commentary in our hands.” (MORETTI, 1996, p. 38)

Moretti (1996, p. 48, tradução nossa) assegura que a unidade da épica moderna não reside em uma “conclusão definida”<sup>30</sup>, mas na permanente “habilidade de começar de novo”<sup>31</sup>. Para ele, é possível que um mundo unificado seja representado como um mundo aberto.

Centrada no depoimento prestado por Quaderna ao corregedor, a narrativa revela uma série de acontecimentos, mas origina muitos questionamentos também. Sabe-se, pelo início do texto, que o herói se encontra preso, todavia o *Romance* termina ao final do primeiro depoimento de Quaderna, quando este retorna para sua casa, não se esclarecendo as motivações da sentença. Uma das denúncias contra o protagonista seria sua participação junto aos atos cometidos pelo grupo do Rapaz-do-Cavalo-Branco, entretanto apenas se menciona a viagem empreendida por eles em busca do tesouro do padrinho e nada relacionado a crimes. Tampouco se elucida o assassinato de Dom Pedro Sebastião, ocorrido por esfaqueamento em uma torre sem janelas, cuja porta permanecera trancada por dentro. As relações políticas entre a caravana de Sinésio e os remanescentes da revolução comunistas não se explicitam, mas são sugeridas pelo corregedor. Enfim, várias outras situações permanecem sem desfecho.

Tais características reforçam a habilidade do texto em sempre começar de novo. Permanece o sentido da recriação, da reconstrução, da reformulação. Iniciado em 1958 e publicado apenas em 1971, o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* permaneceu em aberto para seu próprio autor por treze anos. Lançado a público, ainda passou por revisões e modificações: na terceira edição de 1972, os folhetos que subdividiam o *Romance* foram agrupados em cinco livros, e foi anunciado na folha de rosto que aquele seria o primeiro livro de uma trilogia que se completaria com *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão* e *O Romance de Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão*, o que não aconteceu; na quinta edição de 2004, o texto sofreu modificações consideráveis; na nona edição de 2007, antes do título aparece a expressão “A Ilumiara” e o *Romance* é anunciado como “Airesiana Brasileira No 1; em 2010, a décima primeira edição trará como expressão definitiva “Airesiana Brasileira em Fá-Maior – Introdução ao ‘Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores’”, e os cinco livros receberam os títulos de “Prelúdio”, “Chamada”, “Galope”, “Tocata” e “Fuga”. A última edição, de

<sup>30</sup> “definite conclusion” (MORETTI, 1996, p. 48)

<sup>31</sup> “ability to begin again” (MORETTI, 1996, p. 48)

2017, apresenta as últimas alterações pensadas pelo autor e anotadas em manuscrito, no intuito de situar o *Romance* terminantemente na obra total desejada por Suassuna e que seria denominada *A Ilumiara*.

O anseio pela totalidade demonstrado pelo projeto do autor manifesta-se nítido, refletindo-se no sonho do narrador em escrever a Obra Máxima da Humanidade, o qual se apresentaria com um livro completo, referindo-se, desse modo, ao universalismo épico. O resultado disso traduz-se como uma grande ironia à ambição enciclopédica. Notadamente, o projeto clássico ou iluminista de encerrar todo o conhecimento entre as capas de livros demonstrou-se falacioso, visto que os meios para sua apreensão mudam e se renovam constantemente, fazendo com que ele também se transforme. Nesse sentido, a narrativa pode ser vista também como alegórica e sua amplitude polissêmica torna-se responsável por numerosos significados futuros, corroborando o caráter de texto aberto da épica moderna. Ficcionalmente enciclopédico, o *Romance d'A Pedra do Reino* fragmenta-se em gêneros, em episódios, em histórias, em temas, todavia encontra unidade no que se propõe: revelar as diversas faces do sertão ou do sertão-mundo, como componentes e representantes de uma nação; elaborar-se, enfim, como um mundo que se abre ao leitor, à diversidade de vivências e de interpretações. Como atesta Franco Moretti (1996), os textos que compõem a épica moderna parecem obras abertas ao infinito. Esse aspecto de duração ou de extensão do fim encontra uma imagem perfeita no final de *O Guarani*, explicado por Quaderna:

Mas se o caso é de *estilo régio*, então eles não morreram, nem lá, nem depois. Consumaram aquele amor meio espiritual e meio tarado que tinham um pelo outro, e permanecem ali, possuindo-se um ao outro no embalo da palmeira, num amor de divindades, vivos para sempre e eternamente jovens, imortalizados naquele epopeico momento de romance que é sempre o mesmo, sempre renovado a cada leitura. (SUASSUNA, 2014, p. 735)

A totalidade como característica da épica clássica, porque esta lograva englobar o restrito e homogêneo mundo grego, reveste-se neste período atual de novos significados. Referir esse aspecto na épica moderna denota procedimentos de criação literária concernentes à polifonia, às instâncias de tempo, à alegoria, ao intertexto, à reescritura, à metalinguagem, entre outros. Busca-se a totalidade pela consciência de que o texto não é único e acabado, mas interdependente de outros e recriação contínua do autor e do leitor. Se o círculo simboliza a completude, ele aqui

se revela ao modo do uroboro: representação do moto contínuo, do estar em vias de recomeçar sempre e abranger novos significados e nisso alcançar a integralidade, ainda que em um presente efêmero, a ponto de evaporar.

## 2.5. O HERÓI

Para o arremate desta seção, parece inevitável tratar da figura do herói, elemento incontestado na configuração do gênero épico. Franco Moretti (1996) expõe a concepção hegeliana da forma épica fundamentada, entre outros elementos, na individualidade do herói como responsável pela totalização do mundo dentro do poema narrativo, um mundo que toma forma graças ao herói e que se reconhece nele. Tal individualidade, entretanto, não deve ser confundida com o individualismo do herói romântico, ser solitário em busca de realização pessoal. Ao contrário deste, o herói da épica clássica caracteriza-se, segundo Lukács (2000), como representante de uma coletividade, existindo uma relação de contiguidade entre a essência de ambos, o que leva à constatação de que a fortuna do herói é causadora da fortuna da comunidade. Nesse caso, o herói é alguém escolhido e destinado pelos deuses. Peter Toohey (2010), no artigo “Roman Epic”, corrobora o princípio de que o tema heroico resulta das preocupações e dos valores da sociedade coletiva, e amplia a conceituação do herói épico clássico, afirmando sua superioridade social e psíquica, sua primazia no combate, na coragem e na inteligência perante os outros homens. De modo geral, o herói sofre mudanças condicionadas por crises, guerras ou buscas forçadas, acarretando divergências emocionais, físicas ou geográficas com sua comunidade, todavia, após esse período de estranhamento, ele é reintegrado, assumindo suas responsabilidades e deveres para com o grupo ao qual pertence. Esse perfil ajusta-se precisamente aos dois maiores heróis épicos da antiguidade clássica: Aquiles e Odisseu.

Para Hegel e Lukács, a poesia épica está circunscrita ao mundo grego antigo, fechado e homogêneo, princípio da totalidade exigida pelo gênero. A abertura desse mundo em consonância com a evolução histórica, de acordo com os autores, põe fim à era dos heróis e conseqüentemente à da epopeia, pois a unidade individual e universal dissolve-se pela “vida estatal”, a qual impõe leis controladoras da ética e dos

direitos. Por seu turno, Franco Moretti contesta a concepção do fim da épica, afirmando a transformação do gênero juntamente com a mudança de perspectiva em relação ao herói, tornado espectador, pois neste tempo moderno “o grande mundo da épica não mais toma forma na ação transformadora, mas na imaginação, no sonho, no mágico.” (MORETTI, 1996, p. 16, tradução nossa)<sup>32</sup>. O herói permanece como que passivo frente a um grande espetáculo que se amplia ao seu redor, não se distinguindo de seus semelhantes por poderes sublimes. Descentralizado da esfera de ação, isenta-se de qualquer responsabilidade ou culpa por suas atitudes, podendo tal condição ser qualificada como “retórica da inocência”, segundo Moretti. Nesse sentido, o mundo da épica moderna delimita-se pela subjetividade e vontade do herói, caracterizando uma plenitude cindida ao meio, uma totalidade nova.

Anazildo Silva assinala a dupla condição existencial como marca da figura do herói, da épica clássica à moderna. Sendo histórico, ele se apresenta humano, entretanto o solo do mítico promove sua transfiguração, conferindo-lhe imortalidade épica. Pela evolução histórica, na épica moderna, o herói sofre alterações pelo processo de sua constituição social. O aspecto da atemporalidade influencia sobremaneira a configuração desse novo herói, ou seja, ao pisar um espaço expandido e ao viver um tempo que funde presente e passado, o herói constitui-se de uma série de subjetividades superpostas, resultando uma individualidade relacional.

Pelo cotejo das reflexões aqui apresentadas, observa-se que no *Romance d'A Pedra do Reino* a construção do herói segue um percurso singular, que se define pela apresentação de dois personagens responsáveis pela centralidade do enredo: Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco, e Dom Pedro Dinis Quaderna. À primeira vista, Sinésio concentra em si as características do herói épico clássico. Filho de Pedro Sebastião Garcia-Barretto, destaca-se dos demais pela linhagem aristocrática, pelo caráter de liderança e de agregação, pela coragem em enfrentar terras e mares desconhecidos em busca do tesouro do pai. O Rapaz conforma-se também ao aspecto da dupla condição existencial, pois circunscreve-se ao espaço do humano (filho de Pedro Sebastião, primo de Quaderna, participante dos espetáculos das cavalcadas e das viagens de seu pai pelo sertão) e do maravilhoso (desaparece

---

<sup>32</sup> “the grand world of the epic no longer takes shape in transformative action, but in imagination, in dream, in magic.” (MORETTI, 1996, p. 16)

misteriosamente e reaparece quase que de modo sobrenatural, após ter sido considerado morto, como misto de anjo e cavaleiro). Nesse sentido, responde ao que foi constatado por Peter Toohey (2010) de que o herói clássico passa por uma transformação e retorna ao grupo para assumir suas responsabilidades. Sinésio volta como líder, trazendo consigo uma caravana, à qual se juntarão vários membros do povo de Taperoá, entre eles, Quaderna. Como que se dirigindo a uma batalha, o grupamento sairá em busca pelo tesouro escondido, o qual aparentemente devolverá a Sinésio a posição antes ocupada por seu pai, como chefe da região, à semelhança da restituição ao rei do trono tomado por usurpadores, conforme ocorre a Ulisses na *Odisseia*.

Sob essa perspectiva, o jovem rapaz confirma-se como herói de uma coletividade, cujo destino une-se inapelavelmente ao dele. Ao atualizar o mito sebástico, ele emerge como um salvador do povo, revelando-se aquele que foi escolhido, dentre seus semelhantes, a se tornar herói. Entretanto, não se sabe o desfecho da viagem, uma vez que Quaderna interrompe a história ao final do seu primeiro dia de depoimento. Tanto o destino do herói, quanto da comunidade permanecem em aberto, não se concretizando, sob essa ótica, a totalidade, base fundadora da épica clássica.

Embora a figura de Pedro Dinis Quaderna aproxime-se mais do perfil do herói romântico, uma vez que sua busca pelo tesouro e participação na caravana de Sinésio assentam-se na realização pessoal, ele apresenta também marcas do herói da épica moderna definidas por Franco Moretti. Primeiramente, a “história” de Quaderna não se pauta pela ação transformadora propriamente dita, mas por sua imaginação criativa, pois é por intermédio da palavra poética que pretende conferir vida e sentido ao seu reinado, culminando no lançamento da “Obra Máxima da Humanidade”. Desse modo, o herói posiciona-se como espectador e porta-voz dos acontecimentos que desfilam diante de seus olhos e de sua memória, sem interferir em seu curso. Inegavelmente, existe ação dentro da narrativa, porém ela não se configura como a ação guerreira, princípio e causa da existência na épica clássica. Quaderna até narra algumas de suas aventuras, o que serve apenas para confirmar suas qualidades de homem sem coragem e fraco fisicamente. Definitivamente, a narrativa não se movimenta em decorrência de suas façanhas bélicas. Sua batalha é empreendida pelo uso da palavra, transformada em literatura, todavia, mesmo para consumir esse



feito, o herói necessita fatalmente da colaboração daqueles que o acusam, o corregedor e a secretária Margarida. Segundo Quaderna, devido ao cotoco, ele não podia permanecer sentado por muito tempo, o que impedia a escrita de sua “Obra Máxima”. Agora, poderia utilizar a transcrição do depoimento para tanto.

Tudo isso denotaria a passividade do herói, incluindo-o no estatuto da “Retórica da Inocência”, citada por Moretti? O escrutínio de certos episódios da vida de Quaderna faz crer que sim. A perda da fazenda pelo pai, levou-o muito cedo a morar em terras que não eram suas; tendo morrido a mãe, foi criado pela tia; sem força física para outras ocupações, o pai enviou-o ao seminário e ainda lhe deu o “chá de cardina”, para abrir a inteligência, o que fez com que perdesse a “masculinidade”; sem vocação também para o seminário, retorna ao abrigo do tio e padrinho Pedro Sebastião e mesmo o envolvimento no inquérito parece ter sido resultado da “cabeçada involuntária” que dera no escrevente do Cartório.

Toda a vida de Quaderna parece ter sido conduzida pela mão terrível do destino, retirando dele qualquer culpa ou responsabilidade por seus atos e consequências e tornando-o apenas uma vítima do sistema. Por outro lado, a redenção dessa vida advém da fundação de uma outra vida, desta vez, pautada pela criação poética e, então, Quaderna torna-se senhor de sua história pelo papel de narrador que lhe é conferido. Pelo uso da palavra, pelo sonho e pela magia, ele se vê capaz de operar as transformações necessárias para sua vida, e isso passa forçosamente por seu arbítrio e subjetividade. Decorre daí a totalidade da épica moderna, ainda que pela metade e unidimensional, pois revelada pelo olhar de um narrador autodiegético. Se o sentido de totalidade, enquanto qualidade da épica, reside na integração do indivíduo na comunidade, de modo que suas possíveis aventuras e o destino da comunidade estejam unidos, esse traço no *Romance d’A Pedra do Reino* como épica moderna se delineia a partir da visão de Quaderna enquanto narrador e articulador dos acontecimentos no texto literário. Ao executar todo um percurso épico em um único dia, pelo caminho de casa até a Cadeia, pela narrativa de sua história ao Corregedor e pelo retorno à casa, ao anoitecer, tal como um Ulisses atualizado, Quaderna consoma sua condição de herói pelo sonho que tem quando adormece na biblioteca: finalmente coroado rei, o “Castelo e Marco sertanejo” que idealizara por toda a vida edifica-se no centro do Sertão; a Epopeia está completa,



e ele reintegrado à coletividade, cercado pelos cavaleiros sertanejos, pelos cantadores, pelos acadêmicos eruditos e pelos representantes ilustres da Igreja.

Sinésio e Quaderna, os dois heróis unidos pelos laços familiares e pela viagem em demanda do tesouro, paradoxalmente se completam e se separam por caminhos distintos. O Rapaz-do-Cavalo-Branco, jovem, corajoso, forte e nobre encarna o ideal do herói clássico, entretanto seu destino fica em aberto e não se sabe se alcançou a imortalidade épica; Pedro Dinis, o herói passivo, espectador, fraco e covarde, concretiza seus ideais apenas por intermédio do sonho. Parece ser essa mesmo a principal característica da épica moderna: a tentativa de retorno ao passado em busca de respostas, as quais não se revelam efetivas, e um esforço de compreensão do presente que se mostra fragmentado, incerto e pouco fértil. Nesse sentido, confirma-se a asserção de Pedro Dolabela Chagas, no artigo “*O Romance da Pedra do Reino: o seu lugar na história*”, de que “Suassuna teria dado forma literária às incertezas de um país em processo de modernização acelerada, mas que antevia um futuro nebuloso e vivia a nostalgia de um passado idealizado.” (CHAGAS, 2015, p. 68)

### 3. OS GÊNEROS E OS ESTILOS NA ELABORAÇÃO LITERÁRIA DO *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO* COMO FICÇÃO ENCICLOPÉDICA

Edward Mendelson, em seu artigo *Gravity's Encyclopedia*, publicado em 1976, estabelece os conceitos do gênero denominado por ele como Narrativa Enciclopédica. Tendo como princípio a tentativa de compilação de toda a cultura de uma comunidade e de estruturar-se sobre os pilares da épica, ainda que desta não conserve a matéria clássica, o gênero em pauta pode ainda ser determinado como uma enciclopédia da narrativa e de estilos literários. Ademais, arrola uma série de outras características como o enfoque de uma tecnologia ou ciência, a presença de relações interpessoais deficitárias, o levantamento de uma história da linguagem e uma teorização da organização social.

Desses pressupostos parecem mais fecundos à análise do *Romance d'A Pedra do Reino* como narrativa enciclopédica os relacionados à enciclopédia da narrativa e de estilos literários, dada à franca correspondência entre estes e o processo de composição poética do texto de Suassuna. De mais a mais, os outros aspectos citados assimilam-se a estes no desenvolvimento dos temas narrativos, manifestando-se nas citações históricas e descrição das confecções das xilogravuras; no relacionamento luxurioso entre Quaderna e Maria Safira ou na não consumação do amor entre Sinésio e Heliana; nas variedades e particularidades linguísticas de uma determinada cultura e região do Brasil; e na constituição das classes sociais pautada no modelo oligárquico, porém já recebendo influências da burguesia emergente e de seus ideais econômicos e políticos.

De acordo com Mendelson (1976), as convenções da épica heroica, do romance de aventuras, do poema simbolista, do romance de formação, do romance burguês, do interlúdio lírico, da écloga, do drama, do catálogo e da psicomaquia coadunam-se enquanto gêneros para a formação da narrativa enciclopédica. Outrossim, os estilos literários, dos mais primitivos e anônimos aos mais eruditos, emergem imprescindíveis no processo de formulação poética. Neste capítulo, propõe-se a reflexão acerca de como tais gêneros e estilos exercitam-se no *Romance d'A Pedra do Reino* para circunscrevê-lo nos domínios do enciclopedismo ficcional.

No *Romance* de Suassuna, alguns dos gêneros abordados por Mendelson apresentam-se modestamente, como o drama e o interlúdio lírico, necessariamente mais condizentes à estrutura do texto teatral. Ainda assim, é possível observar o veio dramático do autor na apresentação dos personagens e dos folhetos que parecem cenas distribuídas em cinco grandes atos. Na maior parte do texto, os mais de uma centena de personagens apresentam-se com voz própria em uma espécie de grande palco, onde realizam sua performance para logo se retirar atrás de cortinas, dando lugar a outros. Além disso, determinados episódios adquirem um caráter espetacular pela descrição, como exemplo o folheto XLII, onde se relata o duelo bufão entre o professor Clemente e o promotor Samuel.

Já o poema simbolista, a écloga, o catálogo e a psicomaquia explicitam-se de modo mais pontual no *Romance*, embora não tão intensamente demarcados como ocorre aos romances burguês, de aventuras e de formação. As características do Simbolismo apresentam-se sobretudo no clima do mistério instaurado pelos discursos proféticos, digressões do narrador e cenas oníricas e ainda pelo uso de inicial maiúscula em inúmeros vocábulos no decorrer do texto. O início do *Romance* se oferece abundante de tais traços:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra – esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração ferosa dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicuta a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol. (SUASSUNA, 2014, p. 31)

A despeito de encontrar-se preso, o narrador, ou, nesse excerto, por que não dizer o eu-lírico, posiciona-se em um patamar elevado. Acima dos demais homens, ele enxerga o plano sensível onde se localiza o sertão conhecido, cujos elementos, entretanto, almejam o plano superior. A recorrência da palavra Sol singulariza o referente remetendo ao mundo inteligível, no qual reina soberano, como centro do universo, turvando a vista, queimando a terra e atraindo para si todos os homens. No

mesmo campo semântico, surgem os termos “reluzindo”, “esbraseado”, “ardente”, “fogosa”, remetendo a “calor”, mas também à “luz” e ao “brilho”, conceitos estimados pelos poetas simbolistas. Aqui, paradoxalmente, ofuscam a visão do narrador, conduzindo-o a uma espécie de delírio: o “sopro ardente” pode ser o arquejo daqueles que derramaram seu sangue por essa terra, ou a respiração de toda a Terra – o sertão ou o mundo -, ou ainda o hálito abrasador da Divindade. De qualquer modo, a fusão de tais elementos aponta o caminho do alto, para onde deve se elevar a raça imperfeita (piolhosa) dos homens em busca do Reino imperecível.

A paisagem sertaneja impõe-se como elemento primordial no *Romance*, o sertão é origem e inspiração para a criação poética, sendo a palavra ressaltada pela inicial maiúscula em diversas passagens da narrativa. Todas as demais matérias desenvolvidas decorrem desse espaço: a natureza e os elementos que a compõem, a singularidade dos homens e mulheres sertanejas, os levantes políticos e religiosos, os costumes, a cultura, as formas artísticas. O sertão com sua “Chapada diabólica, seu Purgatório de chamas e com sua Fronde paradisíaca de riachos, roçados, açudes e pomares” desvela-se como síntese e paradigma do mundo. Para o narrador, Quaderna, e certamente para o autor, Ariano Suassuna, ele é a “Fonte do Cavalo Castanho”:

é neste Sol que queimo meu sangue, é nesta Água que embebo meu Sol, esta é a Fonte do Cavalo sertanejo que galopa no meu riso e no meu sangue, o sangue da terra de onde sai tudo o que sonho, como Visionário, Astrólogo e Profeta sertanejo que sou! (SUASSUNA, 2014, p. 410).

Tal cenário, notadamente bucólico, a proximidade entre homem e terra, homem e natureza, o *locus amoenus* perseguido pelos poetas árcades, permitem entrever também propriedades da Écloga no *Romance*.

Na focalização do mundo sertanejo, ganha relevo principalmente a caracterização do clima da região. Aborda-se a seca, mas não da perspectiva comum de se referir a ela como a causadora de todas as mazelas do sertão. O narrador a relata como parte integrante e necessária àquele espaço e pela voz dele, a seca perde a aridez, transfigurando-se poeticamente em metáfora na boca de Bruzacã que sopra aquela terra com seu bafo quente durante seis meses do ano ou em metonímia como o *Espinbara*: “o vento queimoso e abrasador das tardes incendiadas”. (SUASSUNA,

2014, p. 115) Depois desse tempo, para além da “face macha, saturnal e infernal” do sertão, faz-se imperioso limpar os olhos e ver sua expressão

fêmea, lunar e paradisíaca” refletindo “no tempo das águas, num ano de boas chuvas, já em Junho, quando as trovoadas passaram e os rios se limparam do turvo das enchentes, uma água rasa e clara deslizando, como prata, sobre a areia incrustada de cristais reluzentes. (SUASSUNA, 2014, p. 410)

### Necessário ainda cultivar

o fulgor das malacachetas; os seixos amarelos, brancos e vermelhos das encostas e ladeiras; os poços dos rios, já meio secos, cuja água se retém, entretanto, por entre grandes pedras, e que nos oferecem, quando estamos caçando e com sede, o descanso, a sombra, a carícia do vento tornado suave pela proximidade da água; e a floração das jitiranas, de câmpanulas roxas ou azuis; das marias-brancas puras e imaculadas, parecidas com o jasmim-cambraia; dos pingos vermelhos dos feijões-de-pombo, que aparecem comumente no descampado, mas que eu posso imaginar sob a fronde umbrosa dos angicos e baraúnas, ou mesmo sob os pés de pau-d’arco-amarelo, misturando heraldicamente seu vermelho *de goles* ao amarelo *de ouro* que chove de cima sobre nós, cobrindo nosso rosto e nossos cabelos.” (SUASSUNA, 2014, p. 410)

Nesses momentos e pela visão apresentada, parece acontecer a libertação espiritual, outro tema clássico da écloga, como assegura Carlos Ceia (2009) no e-dicionário de termos literários. O narrador/eu-lírico entrega-se completamente ao espaço natural, em uma completa abnegação de bens materiais, importando somente o ideal de vida que se aproxime o mais possível da natureza considerada pura e incorruptível.

O gênero denominado Catálogo segue a mesma perspectiva de análise. É o nordeste descortinado pela força descritiva do narrador que elenca uma variedade de elementos da fauna, da flora, da cultura, dos costumes e mesmo do vocabulário e das profissões singulares daquela região do país. Quaderna expõe, por exemplo, os tipos de alimentos consumidos no café da manhã: “Assim, foi bem lavados, barbeados e limpos que comparecemos à sala para o café, que veio farto, com muito leite, cuscuz com manteiga, tapioca salgada, inhame, macaxeira, queijo de coalho e de fazenda.” (SUASSUNA, 2014, p. 123). Ao falar dos irmãos, partícipes dos “doze pares de

França” performáticos durante as cavalhadas, Quaderna enumera suas atividades profissionais, as quais certamente referenciam os trabalhos realizados pelos homens daquele espaço. São elas: Cantador, Vaqueiro, Rabequista, Tangerino, Boiadeiro, Almocreve, Santeiro, Imaginário, Fotógrafo, Poeta, Tipógrafo, Cavalariano, Tocador de Pífano, Pintor das bandeiras e santos das procissões, Fazedor de Fogos e Fogueteiro, Cortador de Madeira, Riscador, Aguardenteiro, Conquistador, Folheteiro, Cambiteiro, Atirador, Caçador, Montador e Trocador de Cavalos. Muitas das vezes, o inventariante transborda subjetividade e os trechos emergem carregados de lirismo, como neste retrato de um “típico” bosque sertanejo:

- Posso garantir a Vossa Excelência que, na mesma hora em que a gente bebe o Vinho da Pedra do Reino, entra num bosque, sertanejo, sagrado e deleitoso, feito de juremas, angicos, braúnas, urtigas e favelas. Ali, o licor verde-vermelho pinga de todas as frondes, como gotas de esmeralda e rubi incendiadas pelo topázio do Sol. É um bosque cheio de mel e abelhas cor de ouro, espanejando luz e pólen fecundante. Um bosque onde esvoaçam conrizes aurinegros e saíras que parecem joias. Um bosque povoado de cascavéis e cobras-corais, assim como de mulheres de longos cabelos. Em todo canto, há corolas vermelhas e odorantes, cactos e urtigas, lianas coleantes e cheias de espinhos, favelas eriçadas de folhas causticantes e espinhosas, coralinas e mulungus de flores vermelhas, canafístulas e paus d’arco de flores amarelas. (SUASSUNA, 2014, p. 720)

No conjunto exposto, confrontam-se e convivem flores delicadas e aromáticas e plantas espinhentas e causadoras de feridas, pássaros pequenos e coloridos e animais peçonhentos e venenosos, ervas com propriedades psicoativas e árvores de madeira vigorosa. Novamente a ideia de integração, de composição da paisagem onde todos os elementos possuem sua singularidade e importância. É um cenário ideal: luminoso e colorido, fecundo, excitante e pacificador. Formadoras de tais imagens, destacam-se na cena descrita metáforas e metonímias, aliterações e assonâncias, e as antíteses, tão necessárias ao equilíbrio das estruturas que suportam este mundo.

Quanto ao gênero Psicomaquia, cabe compreender sua origem associada ao longo poema *Psychomachia*, escrito no início do século V, por Aurelius Prudentius Clemens, considerado o maior poeta da literatura cristã antiga. O significado da palavra denota um combate travado na alma entre forças benignas e malignas, e o texto de Clemens afigura-se modelo e expressão alegórica exuberante para essa

dualidade. Avaliada por Ana Alexandra Alves de Souza como a “primeira epopeia cristã alegórica”, a poesia estrutura-se em três partes, “o prefácio, composto num verso diferente do habitual hexâmetro dactílico, próprio do estilo épico; os combates entre as Virtudes e os Vícios e a construção de um templo.” (SOUZA, 2004, p. 195). A personificação e o embate das virtudes e dos vícios no poema *Psychomachia* tornou-se um motivo popular na literatura medieval e continuou influenciando as artes ao longo dos séculos. Segundo Ana Alexandra, o texto de Prudentius aponta uma finalidade edificante, pois, ao materializar “um discurso dualista, em que o Bem e o Mal se defrontam constantemente, (...) exorta os leitores a um exame interior de forma a eliminarem o pecado.” (SOUZA, 2004, p. 210). Tal edificação encontra-se figurativizada também na construção do templo pelas Virtudes, ao final do poema. Ainda de acordo com Souza (2004, p. 206), “O tema da edificação de um castelo, de uma casa, de um templo ou de uma cidade é um topos importante da literatura religiosa, doutrinal e espiritual.” Metaforicamente, erguer uma construção associa-se à conquista do paraíso celeste e à vitória final após uma longa, árdua e combatente caminhada terrena.

No *Romance d'A Pedra do Reino*, o duelo entre as forças do bem e do mal pode ser compreendido no interior do personagem Quaderna e no exterior a sua volta, influenciando suficientemente sua subjetividade. Uma das partes mais significativas do livro para refletir sobre esse aspecto encontra-se no Folheto LXXI, onde se leem indícios de uma possível aparição do diabo e de um possível pacto entre ele e o narrador. Provavelmente referindo-se à extraordinária criação poética de um dos pactos mais comentados da literatura brasileira, pelas mãos de Guimarães Rosa e pela voz de Riobaldo, Suassuna situa Quaderna também em uma encruzilhada, não à meia-noite, mas ao meio-dia abrasador pelo sol sertanejo, no caminho para o Seminário. Poucas linhas antes, o narrador citara o folheto *O Estudante que se vendeu ao Diabo*, ditando pistas do que seria relatado mais à frente. Na história, o estudante recebe um espelho em troca de sua alma; Quaderna afirma ter conhecido ali a ligação entre tal objeto e o Diabo e as “transações diabólicas” e a “posse das coisas boas da vida”, daí a razão de sempre carregar consigo um espelho.

No dia fatal, Dom Pedro Dinis Ferrreira-Quaderna estava às voltas com “quatro coisas perigosas e invocativas: encruzilhada de Estrada sertaneja, metal de navalha, espelho de aço e cristal e, finalmente, couro com esmeril.” (SUASSUNA,

2014, p. 536). Pelo espelho, revela-se a ele a imagem de uma Onça “leprosa, desdentada, sarnenta e escarninha, uma Entidade malfazeja”, metáfora do mundo ou do mal, por onde andam errantes os homens. Após a visão, o personagem adormece, à semelhança do outro, do *Grande Sertão*, e desperta transformado:

Naquele dia, quando acordei do meu cochilo dormido embaixo da Imburana, fiquei um momento me coçando, olhando em torno e procurando sentir com as ideias aquilo que já pensara com o sangue. Sentia que algo de decisivo me acontecera. (SUASSUNA, 2014, p. 540).

Por intermédio do momento epifânico, explicita-se a luta interior de Quaderna: para combater a “visagem malfazeja” que o tragava pouco a pouco, contava com os poucos ensinamentos que retivera da época do Seminário e com a força profética dos cantadores do Deserto Judaico – Isaías e Ezequiel -, predecessores dos cantadores do Deserto do Sertão. Tais preceitos exigiam, “em troca da força e do exorcismo”, que Quaderna mantivesse as virtudes da sobriedade, da castidade e humildade, no entanto, desde que perdera a “terra e a Coroa”, o desejo era de alcançar o Trono e de se render aos vícios da “gula”, bebedeira e luxúria, tornando-se “um homem poderoso, desejado e temido”. (SUASSUNA, 2014, p. 541)

O combate entre vícios e virtudes que ocupam a alma do protagonista apresenta-se com acentuada nitidez. Por suas ações e palavras, identificam-se nele um profundo rancor pela perda da fazenda “As Maravilhas”, um desejo de vingança pela morte do pai e do padrinho, certa vaidade e soberba na organização e apresentação das cavalhadas, como observa Pedro Beato no diálogo empreendido pelos dois pouco antes do depoimento de Quaderna. A reflexão filosófica interposta por Pedro Beato merece ser destacada, pela plasticidade imagética da batalha travada no interior do homem e referência à psicomacia:

Existem três sangues dentro do homem: o sangue do fogo-sujo e da besta; o sangue do pensamento e o sangue do espírito de santidade. Todos eles vivem misturados no sangue da gente, o que é uma cruz de fogo dura demais para as nossas costas! Às vezes, o homem é puxado para baixo, pela besta, para o fogo-sujo, o fogo do monturo que, embaixo, queima a carne podre e escura dos bichos mortos e apodrecidos. Mas o coração, moeda de ouro incendiada, arde, e então o homem é puxado para cima, para o anjo de fogo da santidade que voa no sol! Assim, Dinis, não espanta que o homem queira fugir e se esconder dessa Onça, desse fogo que é Deus! É muito dura a nossa



luta; mas se essa guerra do homem contra o fogo-sujo é a marca da nossa baixeza, é também o sinal de que podemos chegar ao sol do Divino! (SUASSUNA, 2014, p. 313)

Nessa ordem, queimando a carne de Quaderna e puxando-o para baixo, persistem o relacionamento sexual mantido com Maria Safira e a presunção de tornar-se o Gênio Máximo da Humanidade. Contudo, nas atividades diárias, mostra-se humilde, solidário com Clemente e Samuel, aos quais oferece moradia gratuitamente, põe-se ao lado dos simples e marginais, reconhece sua covardia e fraqueza física. O estatuto de Quaderna pode ser daquele herói inocente, fruto dos artifícios de uma sociedade corrompida. Daí advém um dos questionamentos que percorrem também o *Grande Sertão: Veredas*: onde se encontra o mal, está dentro ou fora?

Estendendo a reflexão sobre a ação dessa dupla instância – do bem e do mal – no espaço exterior ao protagonista, cabe evocar, entre outros personagens, o antagonismo subjacente às duas figuras femininas destacadas, Maria Safira e Clara, e aos dois irmãos, Arésio e Sinésio. Em referência ao tema do combate entre vícios e virtudes, Maria Safira figurativiza a luxúria, com seus “verdes olhos insondáveis”, “mulher de abismos”, capaz de “incendiar a virilidade” de Quaderna ou de qualquer outro homem da vila; as pessoas diziam dela ser possuída do demônio. É esta mulher quem desperta no rapaz o desejo sexual e vive com ele o pecado do adultério. No outro extremo, Clara, moça “loura e angélica”, como a Cecília de Alencar, de atitudes e palavras recatadas, de sobriedade nas roupas, decidida e firme quanto à castidade: “Casada ou solteira, casada com Sinésio *ou com qualquer outro*, eu só daria, a ele ou a esse outro, o amor coríntio, que é puro e casto e que, portanto, pode ser dividido, sem magoar ou ferir ninguém!” (SUASSUNA, 2014, p. 501)

O antagonismo entre os irmãos Arésio e Sinésio evidencia-se pela descrição física e psicológica. Para o primeiro, o narrador dedica o Folheto LXX, denominado “O Carneiro Cabeludo”, onde apresenta minuciosamente suas características, sintetizadas no excerto que segue:

um homem dotado de extraordinária força física, uma força que se tornava ainda maior e mais perigosa pela ferocidade de seu temperamento intratável, sujeito a impulsos estranhos e indomáveis, a desequilíbrios perigosos e desconhecidos em sua natureza total. (SUASSUNA, 2014, p. 529).

Notadamente, reconhece-se Arésio pelo vício da ira, chegando a agredir brutalmente e sem motivos o bispo recém-chegado à cidade. No outro extremo,

Sinésio, denominado o “Alumioso”, o “Rapaz-do-Cavalo-Branco”, o “Príncipe da Legenda Ensanguentada”, concentra as virtudes da castidade, diligência, paciência, bondade e humildade, facilmente observáveis pelo relato de suas atitudes e de sua aparência, resultantes de uma atmosfera sobrenatural que o recobria, tornando-o quase um anjo. Sinésio sumariza a instância do Bem e seu retorno traduz o resgate de um povo e, sobretudo, a redenção de Quaderna, levando-o consigo em sua viagem, demanda e missão.

Sob tal perspectiva crítica, no *Romance d’A Pedra do Reino*, assim como na *Psychomachia*, as virtudes parecem triunfar. O final da narrativa sublinha a construção do Castelo Poético com o qual Quaderna sonhou a vida toda, alinhada à passagem da edificação do Templo que encerra o poema de Prudentius. Para Dom Pedro Dinis, o Castelo significa seu Templo sagrado, onde se cultua a divindade da poesia, força geradora de seu Reino e de sua obra, que o autoriza a receber “a Coroa de couro e prata do Sertão, trançada de espinhos de mandacaru e medalhada com folhas de ouro de Angico, Braúna e Pau-brasil!” (SUASSUNA, 2014, p. 741). Ainda que em sonho, Quaderna alcança seu Paraíso e obtém a vitória final.

Na sequência, reserva-se espaço para reflexão um pouco mais ampla acerca dos romances medieval, burguês e de formação, e dos estilos literários popular e erudito, em virtude da maior projeção que ocupam na composição da narrativa.

### 3.1. ROMANCE MEDIEVAL

Embora estruture-se segundo padrões da épica, acentuadamente da épica moderna, conforme observado no capítulo anterior, o texto de Suassuna remete largamente à esfera medievalista. Em relação à diversidade de gêneros que compõem a Narrativa Enciclopédica, conforme orientado por Mendelson (1976), sobressaem-se, no *Romance*, os traços da narrativa medieval, mais precisamente voltados ao romance de aventuras e à novela de cavalaria, uma vez que, à semelhança destes gêneros, a narrativa do autor paraibano ambienta-se no interstício do espaço rural e do urbano, fundamenta-se, em grande parte, no sistema de valores religiosos, ainda que estes sejam do “catolicismo sertanejo”, e revela-se permeado pela presença do elemento maravilhoso. Além disso, acentuam-se, no decorrer do texto, descrições minuciosas das cavalhadas organizadas por Quaderna – referenciando os torneios e

justas muito comuns na Idade Média -, e o constante diálogo com outros textos de filiação medieval, sobretudo referindo o ciclo arturiano da matéria de Bretanha.

As novelas de cavalaria e os romances de aventuras, descendentes do romance cortês e das canções de gesta, conforme asseguram Saraiva e Lopes (1996), mantêm o enlaçamento do amor e da glória pessoal do guerreiro como aspectos primordiais de sua constituição temática. No *Romance d'A Pedra do Reino*, esse princípio pode ser analisado sob perspectivas distintas a partir da figura dos dois heróis Quaderna e Sinésio. A construção de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna revela-o um cavaleiro às avessas: as longas cavalgadas “assam-lhe a bunda”, cansa-se facilmente durante as caçadas pelas terras de Luís do Triângulo, na empreitada de conhecer a Serra onde se localizam as pedras “sagradas”, e não vive sob a égide do código de valores da cavalaria, pois, “amancebado” com Maria Safira, comete adultério, e, pressionado pelo corregedor, delata Clemente e Samuel como chefes extremistas, consumando aquilo que é considerado o pior ato de covardia de um cavaleiro, a traição. Quaderna alcança a idealização da cavalaria na condição de organizador das festas populares de Taperoá. As cavalcadas ocupam porção significativa de suas atividades e consolidam-se como elementos valorosos para a cultura da região. O mundo medieval é parcialmente recriado nas ruas da cidade pelas figuras dos doze pares de França e do rei Carlos Magno:

Os Doze Pares de França do Azul vestiam calções azuis e saio de belbutina amarela caindo sobre botas de couro que vinham até o joelho. Usavam esporas longas e longos punhais de cabo de prata, capacete de flandre, e, amarrada ao pescoço, caindo para trás, uma capa azul com cruz de ouro. Os sendais que enfeitavam suas lanças, eram azuis, assim como azuis eram as mantas-de-anca, gualdrapas e peitorais que enfeitavam as selas e os cavalos. Já nos Doze Pares do Cordão Encarnado, os calções eram vermelhos e vermelhas eram as estrelas que salpicavam os saios verdes. As capas encarnadas ostentavam, em vez de cruz, duas filas verticais de três crescentes cor de ouro, sendo também vermelhos os sendais das lanças, os peitorais, gualdrapas e mantas-de-sela dos cavalos. O martinador do Azul conduzia, presa à haste de uma comprida lança, uma Bandeira azul com esfera de Ouro no centro. O do Encarnado, uma Bandeira vermelha tendo ao centro um Crescente branco. (SUASSUNA, 2014, p. 389)

A descrição minuciosa dos trajes dos cavaleiros, bem como dos objetos trazidos por eles, acentua a visão espetacularizada do evento, deixando à margem o

fato de que a cena parece anteceder a batalha entre lados rivais, uma vez que as cores “azul” e “vermelho” representam cristãos e mouros, respectivamente. A preocupação do narrador assenta-se na reconstrução poética da imagem do passado, como parte integrante de seu Castelo de sonhos. As cenas de guerra, a referência às Cruzadas, a batalha em Alcácer-Quibir com o desaparecimento do Rei Sebastião e a própria hecatombe ocorrida em Pedra Bonita promovida pelos ancestrais de Quaderna são carregadas pelas tintas da espetacularização. A recorrência à narrativa medieval, assim como à épica, ratifica o anseio pela compreensão do passado, recriando-o. Todavia, neste exercício, o objeto recriado nunca poderá ser o mesmo e ele surge corrompido, cheio de lacunas, ou ainda idealizado. Por vezes, este mesmo mundo antigo dramatiza-se ao modo dos bufões medievais, o episódio do duelo entre Clemente e Samuel exemplifica sobremaneira esse aspecto. Ambiguamente caracterizado, o ordálio distingue-se, por um lado, pela perfeita organização das regras e do figurino dos participantes e, por outro, pela natureza ridicularizada das armas utilizadas, os penicos. Findo o espetáculo, Samuel, o derrotado, volta para casa com o vaso “enterrado” na cabeça e as costas cobertas pelo manto de “príncipe sertanejo”.<sup>33</sup>

A chegada do Rapaz-do-Cavalo-Branco a Taperoá eximirá Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna da condição forjada de cavaleiro, tornando-o, finalmente, autêntico componente de uma ordem cavaleiresca. A imponente figura do doutor Pedro Gouveia acompanha a caravana de Sinésio e, tendo recebido do Arcebispo da Paraíba o título de “Vidama do Cariri, Condestável e Rei d’Armas da Venerável Ordem do Templo de São Sebastião”, em uma explícita alusão aos costumes medievais, reveste-se dos direitos para arregimentar e sagrar cavaleiros para as tropas armadas do Bispo, outra referência às cruzadas empreendidas em nome da Igreja. O doutor Pedro Gouveia será o responsável pela consagração de Quaderna: “- ‘Pois será Cavaleiro da Ordem do Templo de São Sebastião!’” (SUASSUNA, 2014, p. 670). Clemente e Samuel também receberão seus títulos de nobreza, respaldados por uma linhagem real, legitimada pelo vidama, por intermédio de rigorosas pesquisas acerca da genealogia dos dois mestres, proclamando-os Visconde e Barão, respectivamente.

---

<sup>33</sup> O duelo entre Clemente e Samuel é relatado no Folheto XLII; o episódio chama a atenção principalmente pela roupagem dos “guerreiros”, vestidos com mantos vermelho e azul, respectivamente; os cavalos também usam mantos e peitorais; todavia, o elemento inusitado assenta-se no uso de penicos como armas.

Sinésio, inversamente, reflete a figura de Quaderna, condensando em si todo o sistema de valores de um herói cavaleiresco genuíno, guerreiro e cristão, quais sejam a coragem, a lealdade e a castidade, conforme assinala Márcia Maria de Medeiros, em seu texto *Construção da Figura Religiosa no Romance de Cavalaria* (2009). Nesse sentido, ele representa o tipo de homem idealizado, na produção literária medieval, sob um ponto de vista sociológico-estilístico, resultante da verdadeira união entre o guerreiro (relacionado ao ideal da nobreza) e o santo (associado ao ideal da classe monástica). Dessa fusão, surgiu, entre os séculos XII e XIII, o “ciclo novelesco do Graal” (SPINA, 1973, p. 36). O rapaz apresenta-se ainda como filho legítimo de Dom Pedro Sebastião Garcia Barreto, “senhor feudal e rei do Cariri”, encerrando em si a condição de príncipe, herdeiro incontestável e de linhagem definida, atributos imprescindíveis ao herói de cavalaria. O Rapaz-do-Cavalo-Branco vem cercado por uma “aura sobrenatural”, tem vinte e cinco anos, é um donzel montando nobre cavalo branco, cujo nome “Tremedal” remete ao cavalo do rei Dom Sebastião, desaparecido na batalha contra os mouros. A referência mitológica constitui outro traço para a caracterização do herói cavaleiresco medieval, conforme assegura Medeiros (2009, p. 65): “A tradição épica da literatura medieval carrega em si muito dessa proporção mítica, simultaneamente histórica e lendária. Os heróis dessa tradição tornam-se fabulosos, descendendo de um pai que não o é menos.” A essa imagem perfeita do cavaleiro medieval funde-se a do cavaleiro sertanejo: o rapaz veste um gibão trabalhado em três qualidades de couro, típico dos vaqueiros do Nordeste. Arremata-lhe o perfil o “manto vermelho” – sinal da realeza - e o escudo encimado pela imagem da “bela Dama de cabelos soltos”, recordando que além de herói e santo, o cavaleiro é também amante, mas que não logrará alcançar “a amada sem antes lhe ‘provar’ sua excelência bélica, sua retidão espiritual.”<sup>34</sup>

Além de tudo, Sinésio ainda cumpre a trajetória de qualquer herói mítico, ou seja, a separação da casa paterna e a iniciação.<sup>35</sup> No dia do assassinato de Dom

---

<sup>34</sup> Citação retirada da Introdução de *Palmerim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes (2016, p. 29)

<sup>35</sup> Na Introdução a *Palmerim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes (2016), encontra-se a seguinte observação: “Quando o Cavaleiro da Fortuna vence o gigante Dramusiando e todo o vale é desencantado, um ciclo se fecha e anuncia-se a “maioridade” dos irmãos: foram muito bem cumpridas as duas primeiras etapas da trajetória paralela à de qualquer herói mítico – a separação inicial da casa paterna e a imediata iniciação.” Embora se refira à novela de cavalaria em questão, tal especificidade do herói pode ser aplicada a Sinésio, dentro das proporções temporais e espaciais em que se desenvolve o *Romance d’A Pedra do Reino*.

Pedro Sebastião Garcia-Barretto, o filho é raptado, reaparecendo apenas cinco anos depois. Uma névoa mística envolve esse intervalo de tempo, visto que o rapaz fora considerado morto e seus restos mortais encontrados presos em correntes em um subterrâneo abandonado. Entretanto, durante esses anos, o povo “nunca perdera a fé na sua volta”, e ele viria para a restauração ou instauração de

um Reino sertanejo no qual os proprietários seriam devorados por dragões e todos os Pobres, aleijados, cegos, infelizes e doentes ficariam de repente poderosos, perfeitos, venturosos, belos e imortais. (SUASSUNA, 2014, p. 422).

Na figura do Rapaz-do-Cavalo-Branco atualizam-se, portanto, os anseios daquele povo que seguira João Ferreira no movimento messiânico de 1838 e remodela-se também o mito sebástico. Ou, mais contemporâneo daquele povo, Sinésio pode ser o líder de “uma nova Coluna que o Guerreiro e Fidalgo-brasileiro, o Capitão Prestes, enviara ao Sertão para rebelá-lo e subvertê-lo, como já tinha feito em 1926, com a célebre ‘Coluna Prestes!’” (SUASSUNA, 2014, p. 422)

O desfecho de tais conjecturas não se elucida pela leitura do *Romance*. O narrador informa, com muitas lacunas, que a “demanda novelosa” ocorrera e, nela, muitas mortes. A caravana do rapaz, à qual se uniu Quaderna, empreendera uma “odisseia marítima” e uma “ilíada terrestre” em busca do tesouro de Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, entretanto o resultado de tal itinerário permanece em aberto. Pela última parte da narrativa, “A demanda do Sangral”, supõe-se um remate semelhante aos que ocorrem em todas as “demandas”, pontos cruciais dos romances de cavalarias ou de aventuras. Possivelmente, o grupo combateu uma batalha fundamental e presenciou uma luta de morte, onde sucumbira o adversário de Sinésio, provavelmente, seu irmão Arésio, ou mesmo ambos terminaram sem vida; finalmente, de algum modo, o herói verdadeiro deve ter recebido sua recompensa, como sói acontecer nas narrativas em questão. Quanto a Quaderna, o herói forjado, termina preso, acusado de diversos crimes, entre eles, o de ter participado do grupo do Rapaz-do-Cavalo-Branco.

Não se esclarece o destino de Sinésio, mas se conhece o de Quaderna, confirmado pelo início da narrativa: “Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela

gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja.” (SUASSUNA, 2014, p. 31). Entende-se, portanto, não ter se consolidado a restauração do *reino*, de nenhum deles, nem o da Pedra nem o de um Brasil livre do sistema implantado em 1937. Nem o cavaleiro inventado, Quaderna, tampouco o cavaleiro genuíno, Sinésio, logra êxito palpável em suas tentativas de compreender o passado ou de reconstruí-lo. Contudo, esse ideal se plenifica no plano da criação literária pelo exercício do diálogo entre a narrativa medieval e outros textos, outros gêneros, ela mesma e a própria História, em demanda de auto-reflexão do processo de criação. Busca-se o passado, pela História ou pelos gêneros do passado, neste caso, a narrativa medieval, como forma de compreender o tempo presente ou a literatura do presente.

Outro aspecto preponderante das narrativas medievais assenta-se na intrínseca relação entre as “tendências históricas, sociais e culturais” e a criação literária, “a ponto de as ‘trocas’ – evolutivas – entre os textos e a realidade tornarem não raras vezes difícil estabelecer as fronteiras entre uns e outra.”<sup>36</sup> Dentre variados aspectos, a descrição da paisagem rural, com florestas fechadas, povoadas por seres desconhecidos, e dos espaços arquitetônicos ganha força por delinear o palco por onde desfilam reis, princesas, clérigos e cavaleiros. Importante, portanto, ressaltar a elaboração do cenário, no texto de Suassuna, que se apresenta transmutado em extensas fazendas de criação de gado, cujos proprietários em muito correspondem à figura dos senhores feudais. Por essas terras, à semelhança dos reis e cavaleiros medievais, Quaderna, o herói do *Romance*, empreenderá viagens e caçadas e, depois, ao lado do Rapaz-do-Cavalo-Branco, o herói cavalheiresco, partirá em demanda dos tesouros do padrinho. A arquitetura das casas das fazendas, de intensa ligação com as edificações do período medievo, assim se descreve:

Ali bateu os fundamentos de sua Casa-Forte, perfeitamente característica do Sertão: branca, quadrada, pobre, pesada, achatada, com alguma coisa de convento, de missão jesuítica e das fortalezas daquele século. (...) A Casa-Forte dos Garcia-Barretos era feita de dois lances, ligados ao meio por uma Capela, também pesada e achatada, com seteiras nas paredes. E como a torre dessa Capela era quadrada e maciça, servia também de torre-de-defesa e de mirante, para a Casa-Forte à qual era pegada. (SUASSUNA, 2014, p. 160)

---

<sup>36</sup> Citação retirada da Introdução de *Palmerim de Inglaterra*.



A despeito de sua afirmação como tipicamente sertaneja, não se pode negar a semelhança com os prédios típicos da Idade Média, os quais se erguiam sobre grossas paredes quase sem janelas para preservar a segurança dos habitantes em relação às guerras frequentes. Também a presença da capela, bem ao centro, remete ao intenso sentimento religioso da época que regia e influenciava o cotidiano da população. Tal religiosidade transmitida através de séculos de lutas, conquistas territoriais e colonizações alcança massivamente o Brasil e, mais precisamente, na região Nordeste, devido à mistura do europeu com o índio e o negro, florescerá eclética e carregada de misticismo. Talvez advenha daí o “desafiador” catolicismo sertanejo concebido por Quaderna, que “Não estando muito satisfeito com o Catolicismo romano,” fundou “essa outra religião (...)” (SUASSUNA, 2014, p. 454/455)

A religiosidade, aliada às noções de espaço e tempo, na Idade Média, criava plenas condições para a presença potencial do elemento maravilhoso naturalizado no conhecimento, nas crenças e nas experiências cotidianas daquela comunidade, conforme assegura Corinne Saunders, em seu livro *Magic and the Supernatural in Medieval English Romance* (2010). Segundo a autora, esse aspecto configurador da sociedade medieval transfere-se para o romance, no qual convivem lado a lado aspectos miméticos como o pragmatismo e a política da cavalaria, seu engajamento conservador, mas também questionador da cultura do período, e as possibilidades imaginativas do mágico e do sobrenatural, as quais também refletem atitudes e ideias culturais mais amplas. Nesse sentido, o elemento maravilhoso emerge pela fé cristã na crença em Deus, no diabo, em anjos, demônios e fantasmas “os quais poderiam manifestar-se em visitasões, sonhos e visões, em milagres ou em orações, mas também em intervenção ou tentação demoníaca.” (SAUNDERS, 2010, p. 03, tradução nossa)<sup>37</sup>. Assinala ainda Corinne que, coexistindo com o cristianismo, manifestava-se a figura dos deuses clássicos, alinhados aos deuses da astrologia, os quais influenciavam caracteres e destinos dos homens, e também as lendas divinas célticas e germânicas e a tradição popular em torno de seres sobrenaturais.

Os sinais do maravilhoso delineados pelos espaço e tempo assentam-se no caráter enigmático dessas categorias para o homem medieval que, entre outras

---

<sup>37</sup> “which might manifest itself in visitations, dreams and visions, in miracles or in prayer, but also in demonic intervention or temptation.” (SAUNDERS, 2010, p. 03).



crenças, considerava a terra plana e as florestas e as águas povoadas por seres monstruosos e, ainda, não se dava conta de que o tempo poderia ser fracionado em unidades de medida. Para Medeiros (2008, p. 154), a relação da sociedade medieval com o tempo passa por uma mentalidade coletiva que julga “passado, devir e futuro” amalgamados “em uma grande confusão temporal”. Ainda segundo a pesquisadora: “Essa mentalidade possui em si, um toque de magia, a qual faz do passado o presente porque sente que a trama da história é tecida pela própria eternidade.” (MEDEIROS, 2008, p. 154). Convém ressaltar a objetividade com que esse princípio é tratado na Introdução ao *Palmerim de Inglaterra*:<sup>38</sup>

Não há narrativa cavaleiresca sem magas e feiticeiros, via de regra atuando como ‘figura tutelar’ junto ao herói, sem gigantes descomunais, anões atrevidos, monstros disformes, dragões que guardam cavernas encantadas e poções mágicas invertendo trajetórias de vida.

Sendo, portanto, um componente do cotidiano da sociedade medievla, o elemento maravilhoso passava às artes de modo natural, como representação mimética da realidade. Com a evolução das ciências e do pensamento, algumas respostas pautadas na razão foram dadas a questões que antes estavam apenas na ordem do sobrenatural. Nesse sentido, já não é possível afirmar que a literatura do maravilhoso desenvolvida nos últimos séculos corresponda àquela. O *Romance d’A Pedra do Reino* lança mão desse recurso em toda sua elaboração e, embora os aspectos formadores do maravilhoso - como o espaço, o tempo, a religiosidade, os objetos mágicos - evoquem a poética do passado, é o olhar transfigurador do narrador que concretiza o encantamento num mundo, agora, desencantado.

No texto de Suassuna, o princípio fundador para o maravilhoso assenta-se no espaço do Sertão. Pela voz de Quaderna, acontece sua transfiguração e ele deixa de ser apenas uma extensão de terra seca e árida do Nordeste brasileiro para tornar-se Reino: “O Sertão selvagem, duro e pedregoso vira o “Reino da Pedra do Reino”, e enche-se de Condes calamitosos e Princesas encantadas, eles vestidos de Pares de França das Cavalhadas, e elas de rainhas do Auto dos Guerreiros.” (SUASSUNA, 2014, p. 564). Embora se recorra a muitos elementos do medieval ibérico para a reconstrução desse reino, o elemento maravilhoso decorrente de tal espaço manifesta-se na e pela cultura daquela comunidade sertaneja contemporânea aos

---

<sup>38</sup> Citação retirada da Introdução de *Palmerim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes (2016, p. 33)

fatos narrados no *Romance*, vistos e relatados pelos olhos e pela voz de Quaderna. Esse modo como o maravilhoso se efetiva no *Romance d'A Pedra do Reino* aproxima-se das concepções de Alejo Carpentier acerca do que ele denominou “Real Maravilhoso”:

o maravilhoso o começa a ser, de modo inequívoco, sempre que surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação pouco habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e das categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito, capaz de nos conduzir a um “estado limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. (CARPENTIER, 2011, p. 13)

O narrador do *Romance*, depositário dessa fé, torna-se capaz de operar o milagre assinalado pelo escritor cubano. Nessa acepção, o termo maravilhoso corresponde ao seu original “mirabilia” (do latim) – o extraordinário, o insólito, relacionado a “‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou horríveis), opostas às naturais.” (CHIAMPI, 1983, p. 54, tradução nossa)<sup>39</sup>. Quaderna subleva-se como aquele que “mira”, que olha com intensidade, que vê com atenção ou através de. Se para Carpentier, o “real maravilhoso” incide na redescoberta da América Latina, pela revelação da natureza, da cultura própria, dos fatos que integram a história e o imaginário das várias etnias que a compõem, transfigurada pelo olhar do narrador, no *Romance d'A Pedra do Reino*, essa experiência se manifesta proporcionalmente no espaço do Sertão. Com fronteiras alargadas e com figuras de várias nacionalidades convivendo juntas, elementos estranhos a ele são trazidos para seu interior universalizando-o, entretanto, paradoxalmente, restringindo-o aos contornos e conhecimentos daquela comunidade:

— Não sei direito não, Dinis, mas deve ser longe como o diabo, ali por perto da Turquia, já quase na beira do mundo! Em Serra Talhada, existe uma família Lorena: portanto esses lugares devem ser pra lá do Sertão do Pajeú, de Serra Talhada pra cima, mais de sessenta léguas! Ou então, é pr'os lados do Piauí, entre a Turquia e a Alemanha! A guerra do Doutor Santa Cruz contra o Governo da Paraíba, parece que foi pr'aquelas bandas, em 1912: mas o que eu me admiro é que uns chamam ela de “A Guerra de Doze”, e outros de “A Guerra de Catorze”, e a gente fica sem saber quantos Reis se meteram nela, se foram doze ou catorze! Meteram-se nela um tal de Togo do Japão, o Caisalamão, Antônio Silvino, os Pereiras, Dom Sebastião, Carlos Magno, os Viriatos, esse pessoal guerreiro todo! Digo isso porque, naquele tempo, eu

<sup>39</sup> “‘cosas admirables’ (bellas o execrables, buenas u horribles), opuestas a los *naturalia*.” (CHIAMPI, 1983, p. 54).

perguntei a seu Pai: “Justino, sabe me dizer se a Paraíba está metida nessa guerra que está havendo por aí?” Ele respondeu: “Filipa, a Paraíba é do Brasil, e o Brasil está!” Aí, eu perguntei: “A favor ou contra a Alemanha?” Aí ele disse: “Contra o Caisalamão!” Eu perguntei, de novo: “Contra o quê?” Seu Pai disse: “Contra a Alemanha! O Caisalamão é o Rei da Alemanha!” Aí eu perguntei: “E se a Alemanha ganhar a guerra, você acha que vão tomar as terras do nosso Compadre Pedro Sebastião?” Justino respondeu: “Essa gente de Governo é tão ruim, que são capazes de tomar!” Eu, com raiva, falei: “Tá, é da vez que eu largo esse Brasil velho e vou me embora pr’o Ceará!” (SUASSUNA, 2014, p. 94)

Desse espaço, definido como heterotópico, para utilizar a terminologia de Foucault (2001), ou seja, o sertão como espaço agregador da existência ou da simulação de vários outros espaços reais ou míticos, efluem os mais diversificados ingredientes que dão forma ao maravilhoso no *Romance*, como objetos e bebidas mágicas, seres desconhecidos e sobrenaturais e referências à astrologia e ao misticismo. Relevante aos objetivos de autocoroação de Quaderna, como rei de Pedra Bonita, é o encontro de uma pedra, cuja “superfície branca era marcada por infiltrações, arroxeadas e avermelhadas, que, no conjunto, formavam, direitinho, a figura de um Escorpião”, o símbolo do “Império do Sete-Estrela do Escorpião.” (SUASSUNA, 2014, p. 138)

Junto com a pedra, o herói depara-se com o chapéu de couro que “provavelmente” pertencera ao bisavô João Ferreira e que servia de base para a coroa que este usava. Tais achados acontecem durante a “segunda caçada aventureira” empreendida por Quaderna nas terras de Luís do Triângulo, a caminho da Serra do Reino e operam como sinais fabulosos de poder, porquanto, a partir daí, os raios da Fortuna atingem Quaderna, fazendo-o capaz inclusive de matar uma onça, ainda que de modo despropositado! Tais fatos, em sequência, funcionam como ligação dos fragmentos da história do protagonista para finalmente consolidar uma identidade para si, tanto que, três folhetos à frente, o grupo de caçadores atingirá o local das Pedras e, secretamente, o herói será consagrado rei: “até que senti que meus lombos tinham sido consagrados e minha fronte definitivamente selada com o Régio Selo de Deus!” (SUASSUNA, 2014, p. 151).

Quaderna, além de porta-voz dos encantamentos desse reino maravilhoso, que é o Sertão, torna-se também seu soberano e em frente a seu trono e sob seu cetro desfilam seres misteriosos, fantásticos e místicos apresentados sob a forma de onças guardiãs de tesouros das furnas, de gaviões que causam cegueira, da Moça Caetana e, mais recorrente na narrativa, da besta Bruzacã. Cuidadosamente referida

anteriormente como Vaca do Burel, Cavalo Misterioso, Dragão do Reino do Vai-e-Volta, Iupriapa, todas encarnações da Onça-Malhada do Divino, o narrador dedica todo o Folheto LVI à fera monstruosa “que resume tudo o que existe de perigoso e demoníaco no mundo!” (SUASSUNA, 2014, p. 402). Transformada em mito, crê-se que passa seis meses no mar, causando tempestades e devorando baleias e seis meses no Sertão, soprando seu fogo e trazendo a seca. Torna-se imortal quem beber o sangue da fera e, segundo Quaderna, encontrar o bicho Bruzacã, derrotá-lo e tomar seu sangue constituía um de seus objetivos quando saiu em demanda com o Rapaz-do-Cavalo-Branco.

Todos esses elementos rememoram, de algum modo, o maravilhoso literário do período medieval, estabelecendo, assim, seu vínculo com a tradição, mas, sobretudo, atualizam os referenciais situando-os em terreno contemporâneo a Quaderna, seu povo e sua cultura. Os objetos mágicos deixam de ser sobrenaturais como “a espada incrustada na pedra” ou o “vaso flutuante sobre a tábua redonda”, para tornarem-se tão comuns como uma pedra de malacacheta e um chapéu de couro, mas representativos da memória cultural e histórica do narrador; os dragões, seres enormes e perigosos, inexistentes no modo como são retratados, cedem o posto de guardiões do tesouro às onças; a morte, chamada Caetana, surge sob a aparência da fusão entre a figura da mulher e da onça, portando cobras e gaviões; e a besta Bruzacã, entidade das crenças indígenas, conhecida por eles como Iupriapa ou Hipupiara.

Os aspectos desencadeadores do maravilhoso de agora ancoram-se nos contornos do que é próprio da brasilidade. O espaço do Sertão, portanto, onde se instaura uma “ordem do maravilhoso”, a qual oportuniza a convivência do fantástico e do real dentro de uma mesma cultura, e facilita a sobrevivência aos sistemas burocráticos com suas normas enrijecidas, substancializa a porção geográfica escolhida por Suassuna “como fonte da autenticidade cultural brasileira”. (MARTINS, 2016, p. 12)

Para além do que se vem discutindo até agora, o que mais evidencia o pertencimento do *Romance* também ao gênero medieval é o diálogo explícito com a matéria de Bretanha, especificamente com o ciclo arturiano. De acordo com Heitor Megale, na apresentação d'*A Demanda do Santo Graal* (2008, p. 12), “as lendas arturianas (...) continuam a provocar interesse e curiosidade” em razão da intensa correspondência entre seus assuntos e a história dos seres humanos, quais sejam

a sedução mágica da mulher e do amor, o apelo ao mistério e ao desconhecido, a invencibilidade da esperança na aventura heróica suscitada pelo sonho ou pelos arrebatos do coração, enfim, a busca do inacessível. (MEGALE, 2008, p. 12)

Todos esses temas povoam o *Romance d'A Pedra do Reino*, figurativizados no relacionamento voluptuoso entre Quaderna e Maria Safira ou no amor impoluto entre Sinésio e Heliana; nos diversos enigmas que percorrem a história, principalmente aquele relacionado à morte de Dom Pedro Sebastião; no anseio de encontrar o tesouro, de construir o Castelo poético ou de libertar o povo.

Oportunamente, o início da ação tanto do *Romance* quanto d'A *Demanda do Santo Graal* acontecem no mesmo período litúrgico. A novela arturiana inicia-se assim: “Véspera de Pentecostes, houve muita gente reunida em Camalote, de tal modo que se pudera ver muita gente, muitos cavaleiros e muitas mulheres de muito bom parecer.”<sup>40</sup>. Oportunamente, a chegada do Rapaz-do-Cavalo-Branco, na narrativa de Suassuna, é descrita do seguinte modo:

Há três anos passados, na Véspera de Pentecostes, dia 1º de Junho de 1935, pela estrada que nos liga à Vila de Estaca-Zero, vinha se aproximando de Taperoá uma cavalgada que iria mudar o destino de muitas das pessoas mais poderosas do lugar, incluindo-se entre estas o modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão que lhes fala neste momento. (SUASSUNA, 2014, p. 35).

A Távola Redonda, lugar carregado de misticismo, onde se reuniam os cavaleiros do rei Artur, em cujo centro se deu a ver o cálice sagrado o qual desencadeou a célebre demanda, transforma-se, ironicamente, no texto de Suassuna, em uma estalagem pertencente a Quaderna, onde, entre outros personagens, também se reúnem seus cavaleiros, os doze pares de França participantes das cavalhadas.

---

<sup>40</sup> A *Demanda do Santo Graal*. Organização e atualização do português: Heitor Megale. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

Outro aspecto que aproxima as duas narrativas associa-se com o que constatou Francisco de Moraes acerca não apenas d'*A Demanda do Santo Graal*, como também do *Amadís de Gaula* e da *Crônica do Imperador Clarimundo*,

para citar apenas três grandes exemplos – os capítulos iniciais ou o ‘primeiro livro’ são sempre agitados, cheios de acontecimentos mágicos, premonitórios – profecias, sonhos, avisos, sinais miraculosos, partos incomuns, fugas – que de certa forma antecipam as aventuras e deixam entrever o desfecho delas. (MORAES, 2016, p. 37)

Embora não se desenvolva exatamente nesses termos, a primeira parte do *Romance d'A Pedra do Reino*, denominada perspicazmente “Prelúdio” e composta por vinte e dois folhetos, expõe os assuntos, os personagens principais, o motivo de toda a ação a ser desenvolvida nas partes seguintes. Nessa seção, apresentam-se o Rapaz-do-Cavalo-Branco e sua caravana, informa-se o assassinato do padrinho, referencia-se o Reino da Pedra e o sonho da edificação do Castelo Poético e manifesta-se a voz de um narrador que se encontra preso.

A caracterização dos dois cavaleiros heroicos, Sinésio e Galaaz revela-se como outro fator preponderante para a similitude entre as obras. Ambos são descritos como belos e fortes fisicamente, de aparência angelical e de caráter nobre e casto. Em sua busca pelo vaso santo, Galaaz triunfa: alcança o Graal e sua alma é levada aos céus. Quanto a Sinésio, sabe-se que empreendeu, junto com outros, a demanda pelo tesouro de seu pai, todavia seu destino permanece em aberto. O depoimento de Quaderna, inconcluso, não revela o desfecho de sua viagem terrestre e marítima.

Outrossim, se a figura do Rapaz-do-Cavalo-Branco assemelha-se à do cavaleiro Galaaz, ela também atualiza a imagem messiânica do rei Artur, ao se considerar legítima a afirmação de Megale (2008, p. 15) de que a influência social e histórica da matéria de Bretanha foi de tal modo acentuada que “em fins do século XVI, o mito messiânico de Artur transferiu-se para dom Sebastião.” Uma das explicações para a figura lendária de Artur apoia-se na crença de ser ele um líder que retornaria para libertar o povo bretão das invasões anglo-saxônicas na Grã-Bretanha, por volta dos séculos V e VI, conforme sugere Medeiros, 2009. Nesse sentido que o mito arturiano compõe a matéria de Bretanha, cujo desenvolvimento acontece a partir da exaltação dos valores de nacionalidade, coragem, amor, lealdade e honra.

Mantém-se, portanto, a ideia do retorno do líder e da libertação do povo: Artur, Sebastião, Sinésio, amalgamados, imagens e mitos reformulados em um exercício fatigante em busca de respostas. Será possível desfrutar da recompensa ao término de tal demanda? Será possível mesmo a consumação da viagem? Assim como na literatura, na vida, a obra permanece inacabada, aberta sempre a uma busca por sentidos.

### 3.2. ROMANCE BURGUÊS

Pela exposição, realizada até então, dos variados gêneros que compõem o *Romance d'A Pedra do Reino*, evidenciam-se suas bases sustentadas pela estrutura da épica e pelos motivos da narrativa medieval. Contudo, não há que se perder de vista o papel significativo que exercem os aspectos do Romance Burguês e do Romance de Formação, ambos nascidos das mesmas circunstâncias históricas, e discutidos nesta parte e na seguinte, para a configuração do texto de Suassuna como Narrativa Enciclopédica.

Como aporte teórico para a reflexão que ora se estabelece, distingue-se principalmente o ensaio escrito por Georg Lukács, “O Romance como Epopeia Burguesa”, publicado em 1935, cujo argumento assenta-se no nascimento e na evolução do romance moderno. No *Romance d'A Pedra do Reino*, os pressupostos arrolados por Lukács podem ser observados e refletidos do ponto de vista da forma literária, quando o autor se vale de prismas do Romance Burguês para produzir partes do enredo, qualidades do herói e dos demais personagens. Ademais, o trabalho com a metalinguagem demonstra-se também um tanto expressivo, uma vez que, por intermédio dele, acentua-se a reflexão acerca do processo de elaboração do gênero, pela voz dos personagens e particularmente de Quaderna.

Em seu texto, Lukács apoia-se primordialmente nas formulações de Hegel de que o romance mostra-se como resultado da dissolução da épica e “da narrativa medieval”, “produto de sua transformação plebeia e burguesa.” (LUKÁCS, 2009, p. 194). Nesse sentido, ele é forma artística substancialmente nova, expressão, por excelência da sociedade burguesa nascente. Ainda para Hegel, o romance manifesta-se como a expressão do caráter prosaico do mundo, ou seja, impõe-se a inevitável abolição da atividade espontânea que liga a individualidade ao todo ético, tornando



inexistente a relação necessária e imediata entre indivíduo e sociedade, com cada ser agindo e respondendo sozinho por seus próprios atos e não pelos dos demais. Segundo Maas (2000, p. 23), nas

literaturas nacionais e ocidentais, o advento do romance coincide com a 'descoberta da vida privada', das questões individuais e familiares. Uma classe média incipiente elege então essa forma narrativa como uma literatura reflexiva, que constrói, ao mesmo tempo em que reflete, as instituições basilares da vida burguesa.

A dimensão prosaica no *Romance d'A Pedra do Reino* anuncia-se particularmente pelas atividades comuns da vida cotidiana de Quaderna e dos demais personagens, mormente aquelas que particularizam as cidades e ruas, as casas, os apartamentos e os quartos, como se pronuncia Otto Carpeaux (2017, p. 1717) acerca dos modos de reflexão do mundo pelo romance burguês. A organização das cavalladas, os encontros literários com Clemente e Samuel, na biblioteca ou nos passeios a cavalo, as reuniões com os irmãos na "Távola Redonda", o diálogo entre Gustavo Moraes e Clara Swendson acerca dos arranjos matrimoniais, a situação constrangedora das ações do pai Antônio Moraes na alcova de sua filha Genoveva, e mesmo os episódios hilários protagonizados por Dona Carmem Gutierrez Torres Martins e seu marido Severo Martins Torres constituem todos eventos típicos de uma sociedade com marcas burguesas em processo de emergência no Brasil.

Apesar da aparente trivialidade com que se mostram na narrativa, tais fatos revelam, na verdade, um quadro histórico de sua época. Bastante contemporâneo do tempo da escrita (1958 a 1971), o tempo da narrativa (os anos 30) situa espaço e personagens de um Brasil sertanejo, fundado em valores de uma aristocracia decadente, cujo poder político e econômico ainda nas mãos de alguns coronéis, em um sistema pseudo-feudalista, é questionado pelo regime de estado instaurado sob o comando do presidente Getúlio Vargas. Figurativiza-se no *Romance*, ainda, o embate entre os fazendeiros assegurados apenas pela produção agropecuária e os fazendeiros tornados industriais e comerciantes de pedras preciosas, Christiano Lauritzen e Edmundo Swendson, representantes de uma embrionária classe burguesa. Embora Edmundo Swendson tenha sido aliado de Pedro Sebastião Garcia-Barretto, fora inevitável que as disputas econômicas convergissem para batalhas políticas, materializadas nas guerras de 1912 e de 1930, como que em um Brasil atingido pelos estilhaços da revolução de 1848 na França. Ademais, o poder dessa



nova classe oficializa-se quando Edmundo Swendson fica responsável pelo testamento de Dom Pedro Sebastião. Aliado de Antônio Moraes, após a morte de Pedro Sebastião, Swendson deseja arranjar o casamento entre Arésio e Genoveva para garantir os interesses econômicos.

Tal cenário, representativo de uma época de transição, desvela-se pelo olhar do narrador-personagem Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, que se constrói como um herói passivo, necessário para que a totalidade dos objetos preencha os espaços ao seu redor, ou seja, as relações entre os homens, as coisas e as instituições devem ser significativas na mediação das relações sociais e humanas, adequando-se à observação de Lukács de que uma especificidade do romance burguês encontra-se na “impossibilidade de encontrar e representar um ‘herói positivo’.” (LUKÁCS, 2009, p. 199). Enquanto narrador, Quaderna exerce a função de articulador dos fatos ou estrategista de um grande quebra-cabeças, um decifrador de enigmas - como se auto intitula – viabilizando a formação de um extenso painel a sua volta, o que leva a compreender a ação do *Romance* assentada no ato de narrar, no uso da palavra e no processo de elaboração literária.

Sob tal perspectiva e direcionando a reflexão para um outro aspecto da narrativa, sem, contudo, perder o foco do romance burguês, convém pressupor a voz de Ariano Suassuna evocada pela voz dos personagens, particularmente de Quaderna, e considerar seus argumentos acerca do gênero, referenciados pelas proposições anunciadas por Lukács no ensaio de 1935. Tanto neste texto como naquele, evidenciam-se traços da epopeia e do romance relativos à sua natureza e pertinência representativa de uma época. Clemente, o filósofo, contrapõe a intenção de Quaderna em escrever uma epopeia, sob justificativa de seu caráter passadista:

- Além disso, a glorificação do Herói individual, objetivo fundamental das Epopeias, é uma atitude superada e obscurantista! E se você quer uma autoridade, Carlos Dias Fernandes também já demonstrou, de modo lapidar, que, nos tempos de hoje, a Epopeia foi substituída pelo Romance! (SUASSUNA, 2014, p. 197)

A revelação do mestre conduzirá Quaderna ao significado do gênero romance: “o único gênero que me permitia unir, num livro só, um ‘enredo, ou urdidura fantástica do espírito’, uma ‘narração baseada no aventuroso e no quimérico’ e um ‘poema em verso, de assunto heroico’.” (SUASSUNA, 2014, p. 197, 198). Em Lukács, explica-se, para o mesmo gênero: “Enquanto ‘epopeia burguesa’, o romance deve, segundo Hegel, conciliar as exigências da prosa com os direitos da poesia e encontrar uma

‘média’ entre eles.” (LUKÁCS, 2009, p. 197). Ironicamente, na “epopeia burguesa” de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, ficam de fora justamente... os burgueses. Clemente não gosta deles por serem “brancos e ricos”; Samuel, por não serem fidalgos; e Quaderna “porque nunca montam a cavalo, não andam com bandeiras nem se metem em Cavalhadas, vaquejadas e outras cavalarias: por isso, são péssimos, como personagens de Epopeia!” (SUASSUNA, 2014, p. 352). Sutilmente jocoso e concomitantemente ácido, o narrador/autor estabelece os princípios de sua crítica à classe burguesa. À angústia dos romances inaugurais de representar as contradições da era moderna, ou o dilema teórico entre exaltar romanticamente o período heroico e atenuar os antagonismos do ordenamento capitalista, corresponde a elucidação anunciada pelo protagonista do *Romance*: eliminar os burgueses e “misturar os Fidalgos ibérico-brasileiros com os Fidalgos brasileiros negro-vermelhos,” mostrando “que todos os Brasileiros são fidalgos” e que a “gloriosa História do Brasil é uma Epopeia da gota-serena!” (SUASSUNA, 2014, p. 352)

Por infelicidade, os planos de Quaderna concretizam-se somente no seu mundo idealizado. Paradoxalmente, convivem no protagonista as várias classes: herdeiro da aristocracia, tornou-se urbano como funcionário público, colocando-se sobretudo ao lado de uma das classes em luta – a “ralé sertaneja”, composta pelos “cangaceiros, cantadores, vaqueiros, fateiras, prostitutas, tangerinos e contrabandistas de cachaça”. Sua guerra se trava contra um sistema arbitrário, burocrático e coibitivo de uma “burguesia urbana, antinacional, cosmopolita, avarenta, mesquinha e vendida”, representada pelo Juiz-Corregedor. No centro dessa batalha, encontra-se novamente a “Palavra”. Pela linguagem, o herói tenta se esquivar das acusações; pela mesma linguagem, se envolve cada vez mais nas teias do inquérito. O fim do livro coincide com o fim do primeiro dia de depoimento, no entanto a história não deve terminar assim. Para o Corregedor, Quaderna deverá voltar quantas vezes for necessário, talvez a vida toda, em um combate duradouro ou mesmo infinito.

No que concerne à composição do *Romance Burguês*, Lukács o referencia como reelaboração dos enredos aventureiros das novelas medievais, um dos aspectos inequívocos do *Romance d’A Pedra do Reino*. As marcas da narrativa medieval destacadas pelo filósofo húngaro, como a “liberdade e heterogeneidade da composição”, “uma série de aventuras singulares, ligadas pela personalidade do protagonista”, “a relativa autonomia das aventuras”, “a amplitude do mundo representado” (LUKÁCS, 2009, p. 213) manifestam-se significativamente na

elaboração poética de Suassuna, conforme já examinado na sessão que se refere ao tema. Indubitavelmente, a obra que melhor traduz tais especificidades é também o primeiro romance moderno, *Dom Quixote*, de Cervantes. A dimensão sonhadora do protagonista do *Romance* remete à figura quixotesca. Os folhetos e romances com os quais Quaderna toma contato desde a infância equivalem às novelas de cavalaria que induziram Quixote à “insanidade”. Quaderna idealiza cavaleiros, reis, príncipes, princesas, situando-os em seu Castelo poético. As cavalhadas são espetáculos para divertir o povo, mas o herói faz de tudo isso seu mundo perfeito, no qual se realiza espiritualmente. Quixote, em sua “loucura”, sai pelo mundo e trava batalhas “reais”: é saqueado, espancado, humilhado, até o retorno para casa, desiludido de suas ideias. Em Cervantes, distingue-se uma crítica irônica à narrativa, à sociedade e ao mundo medieval, por inapropriados à era moderna nascente. Ao contrário, pelos olhos de Quaderna, Suassuna enxerga o “medieval” sertão brasileiro com delicadeza e generosidade, pois o elemento mágico que se instala ali, envolvendo seus moradores, as relações sociais, as práticas e os costumes, compõe-se como universo cultural daquele espaço, perfazendo a formação do povo.

Substancialmente, os traços do Romance Burguês se inscrevem pelas linhas do *Romance d’A Pedra do Reino*. A influência estética da épica antiga, modificada pela conjuntura própria de um período de transição política e econômica, revela, por intermédio de cenas cotidianas, um quadro histórico mais geral do país. Enquanto herói, Quaderna, embora ativo no manejo da linguagem, mantém seu caráter de passividade, permitindo que, no seu entorno, se condense a totalidade da vida. As imagens do mundo e do homem correm para dentro da história de Suassuna, que, mesmo circunscrita a um espaço geográfico específico e a um período reduzido no tempo histórico, reflete, como verdadeiro romance, uma nova completude e concretude universais. Como estabelece Bakhtin (1997, p. 267), “é precisamente nesse mundo que as imagens ganham vida e forma; mesmo a substancialidade delas é determinada pela plenitude do mundo real.” Desse modo, as cavalhadas - levadas a público como grande espetáculo da pequena cidade -, os tantos personagens, discursos, fatos históricos, folhetos, poesia, refuncionalizados como elementos simbólicos, dispõem-se em extenso painel narrativo, e falam por si como “representantes-delegados” da vastidão do mundo factual. Quaderna, o herói sonhador, desejoso de um reino e de uma coroa, mas incapaz de derramar sangue para isso, ordena todas essas imagens no seu Castelo poético. Lá, misturam-se reis,

princesas, cavaleiros, fazendeiros, cantadores, vaqueiros, profetas, mendigos e prostitutas, iguados socialmente, tornados todos fidalgos de um Brasil unido na imensa diversidade.

### 3.3. ROMANCE DE FORMAÇÃO

O Romance de Formação ou *Bildungsroman*, em sua conceituação original, idealizada pelo professor de Filologia Clássica, Karl Morgenstern, em 1810, define a forma do romance que revela o início da formação do protagonista e sua trajetória rumo a um patamar de perfectibilidade ou, mais precisamente, de harmonização entre o herói e o modo de realizar-se no mundo moderno. A partir de tal perspectiva, compreende-se que o termo “Bildung” traz em seu bojo o ideal pós-iluminista de conciliar o “moderno Estado racional com a autonomia do indivíduo”. (PUGA, 2016, p. 19). Morgenstern assinala que, nesse novo gênero, há que se considerar ainda a formação do leitor, circunstanciada pelo percurso cumprido pelo herói.

A obra *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, tomada como princípio e paradigma dessa forma romanesca, trata do itinerário do jovem Wilhelm Meister

desde o lar burguês em direção à busca por uma formação universal e pelo aperfeiçoamento de suas qualidades inatas, sua relação com as várias esferas da sociedade da época até sua inserção na aristocracia, por meio de um casamento interclasses (*mésalliance*). (MAAS, 2000, p. 20)

Isso foi compreendido por Karl Morgenstern (1810 apud MAAS, 2000, p. 20) “como a trajetória arquetípica a ser cumprida pelos filhos da incipiente burguesia alemã em busca de legitimação e reconhecimento político.”

No volume *O bildungsroman* (2016), Rogério Miguel Puga confronta uma série de abordagens e definições acerca do gênero, ampliando aquela concepção inicial firmada por Morgenstern. Swalles (1978 apud PUGA, 2016), por exemplo, discorda de que o desfecho harmonioso constitua uma regra. Para ele, o romance de formação representa, sobretudo, uma viagem evolutiva e, por vezes, picaresca do protagonista. Ademais, nas fases modernista e pós-moderna, os desfechos apresentam-se provisórios, os finais parecem estar sempre “em aberto”, “de forma a enfatizar o percurso atribulado e subjectivo do ser humano, bem como a ausência de soluções e

respostas definitivas.” (PUGA, 2016, p. 16). Outro aspecto a ser considerado nos romances de formação produzidos a partir do século XX é a auto-reflexividade, ou seja, para além da descrição da trajetória formativa do herói, discutem-se as engrenagens que articulam o próprio *Bildungsroman*, no discurso metaficcional do narrador.

Acerca da matéria, Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (1997), concebe o *Romance de Formação* como aquele perpassado pela imagem do homem em devir, ou do homem que atravessa o tempo histórico. Nesse sentido, as transformações sofridas pelo herói mostram-se substanciais para o desenvolvimento do enredo, o qual precisa ser “repensado e reestruturado”. (BAKHTIN, 1997, p. 237). Considerando tal fundamento, o autor identifica cinco tipologias para o *Bildungsroman*: 1) o idílio e 2) o romance de formação “clássico” (séc. XVIII), relacionados a uma temporalidade cíclica, projetada na passagem dos anos de idade e consequentes modificações de caráter e de mentalidade; 3) o romance biográfico e autobiográfico; 4) o romance didático-pedagógico; 5) o romance de formação do tipo realista, atribuindo maior relevância a este último, por ser revelador do homem em devir em relação com sua existência histórica. Nesse caso, ao contrário das quatro categorias anteriores, o mundo não se apresenta como espaço preestabelecido, já construído, mas, assim como o homem, em processo de formação. Localizado não mais no interior de um tempo estático, “mas na fronteira de duas épocas”, o homem obriga-se a “tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito”, um ser histórico, marcado por um futuro também histórico. De certo modo, a imagem desse ser em formação deixa de ser estritamente privada para penetrar “na esfera espaçosa da existência histórica.” (BAKHTIN, 1997, p. 240). Assim, também o passado deixa de ser apenas um tempo mítico, carregado de ufanismo e de mistério, para tornar-se partícipe da construção e da compreensão do tempo presente. De acordo com Bakhtin, *Os Anos de Aprendizagem* e *Os anos de Viagem de Wilhelm Meister* “foram os primeiros a captar o mundo e a vida de uma época na ótica desse novo mundo real, concreto, visível.” (BAKHTIN, 1997, p. 266)

Reiterando as concepções de Mikhail Bakhtin, Franco Moretti, em *The Way of the World* (2000), aborda o *Bildungsroman* como o gênero no qual se revela um homem emergente, em um mundo também historicamente emergente. À ideia de que o *Romance de Formação* instala-se no limiar entre a aristocracia e a burguesia, Moretti

ênfatiza a imagem que se forma daí, como uma “dupla presença”, como tentativa de restabelecer a ruptura gerada pela Revolução Francesa e de conciliar o novo e o velho regime. Para ele,

a burguesia do século dezanove refuncionalizou alguns aspectos dos modos de vida aristocráticos para sua própria formação cultural – e o *Romance de Formação*, por seu turno, foi a forma simbólica que melhor refletiu esse estado de coisas (MORETTI, 2000, p. ix, tradução nossa)<sup>41</sup>

Segundo o autor italiano, o *Wilhelm Meister* fez nascer o *Bildungsroman* e também um novo tipo de herói: o herói jovem. A juventude, entendida como o estágio mais significativo da vida, constitui-se como símbolo do sentido da vida na cultura moderna. Os aspectos inerentes a essa fase da idade do homem – mobilidade e inquietação interior – tornam-se representativos da imagem que se anseia estabelecer para a modernidade: um processo encantador e arriscado, povoado de grandes expectativas e de ilusões perdidas:

A modernidade como – nas palavras de Marx – uma “revolução permanente” que compreende a experiência acumulada na tradição como um peso-morto inútil, e, portanto, não pode mais se sentir representada pela maturidade, e ainda menos pela velhice. (MORETTI, 2000, p. 5, tradução nossa)<sup>42</sup>

Franco Moretti aborda o *Romance de Formação* particularmente sob o princípio das diferenças de enredo, as quais se configuram com maior pertinência que as diferenças estilísticas, pois desvelam a essência retórica e ideológica de uma cultura histórico-narrativa. De acordo com o crítico, o *Bildungsroman* pode organizar-se textualmente seguindo a norma da classificação ou da transformação. O romance familiar inglês, ou o *Bildungsroman* clássico, mostra-se exemplar da primeira regra:

---

<sup>41</sup> the nineteenth-century bourgeoisie refunctionalized some aspects of the aristocratic way of life for its own cultural formation – and the *Bildungsroman*, for its part, was the symbolic form which most thoroughly reflected on this state of affairs. (MORETTI, 2000, p. ix).

<sup>42</sup> Modernity as – in Marx’s words – a ‘permanent revolution’ that perceives the experience piled up in tradition as a useless dead-weight, and therefore can no longer feel represented by maturity, and still less by old age. (MORETTI, 2000, p. 5)

os acontecimentos todos conduzem a um fim preestabelecido, claro e estável delineado desde o início da história; ideologicamente, aqui, a felicidade deve prevalecer sobre todos os outros valores e o jovem herói encaminha-se à maturidade. Já os romances que se elaboram pelo preceito da transformação assentam sua significação na narratividade, no processo, que se encontra “em aberto” sempre, sem a necessidade de uma solução única para o desfecho; mantém-se o princípio da instabilidade e o jovem herói não necessita ou não quer conduzir-se a um estágio de amadurecimento, o que significaria uma espécie de traição ou de privação do verdadeiro sentido da juventude.

Debatem-se, portanto, esses dois valores paradoxais – juventude e maturidade – para garantir a permanência do gênero. De acordo com Moretti, são conceitos antagônicos e igualmente importantes para a mentalidade moderna ocidental, e que se prolongam em outros, também contraditórios, como liberdade e felicidade, identidade e mudança, segurança e transformação, cuja coexistência se faz altamente necessária no mundo contemporâneo. Nesse sentido, o *Bildungsroman* converte-se em mecanismo cultural capaz de representar, explorar e testar tal simultaneidade de ideias, não como síntese, mas sim como *compromisso* de convivência. Para Moretti (2000, p. 10, tradução nossa), o novo gênero é a “*mais contraditória* das formas simbólicas modernas”<sup>43</sup>, e por isso mesmo melhor representa a urgência em aceitar a “*interiorização da contradição*”<sup>44</sup>, para a socialização deste mundo.

A definição do *Bildungsroman*, de Georg Lukács, ancora-se também no interstício de dois polos; nesse caso, na fronteira entre o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão. Na sua *Teoria do romance* (2000), o gênero emerge como a reconciliação do herói problemático com a realidade social concreta, ou melhor, como harmonização, controversa, mas possível, entre interioridade e mundo. Ocorre aqui a junção do ímpeto do herói idealista à atitude de contemplação do herói desiludido, superando, por conseguinte, a solidão da alma e tornando possível uma comunidade íntima e humana, bastante diferente, porém, da comunidade antiga epopeica, porque agora as individualidades já se constituíram. Lukács (2000, p. 143) acentua que, no *Romance de formação* (ou de educação, conforme referido por ele),

---

<sup>43</sup> “*most contradictory of the modern symbolic forms*” (MORETTI, 2000, p. 10)

<sup>44</sup> “*interiorization of contradiction*” (MORETTI, 2000, p. 10)



plenifica-se a experiência compreensiva do mundo, ou seja, o herói possui clara consciência de que existem divergências entre a interioridade e o mundo e que isso “não significa um colapso total ou a conspurcação de todos os ideais”. Ao perceber essa dualidade, o herói adapta-se “à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma.” (LUKÁCS, 2000, p. 143)

Analisado à luz dos aspectos do *Romance de Formação*, o Quaderna, de Suassuna, em muito se aproxima do homem descrito por Georg Lukács. Ele se revela como o amálgama do herói do Romantismo da Desilusão com o do Idealismo Abstrato. Sua alma parece querer compreender o mundo todo, com uma “tendência à passividade”, esquivando-se de “lutas e conflitos externos”. (LUKÁCS, 2000, p. 118). A figura do herói é a do intelectual, com aspirações artísticas, fazendo da vida uma espécie de criação literária. O próprio *Romance d’A Pedra do Reino* se elabora, em grande parte, segundo descrições líricas dos “estados de espírito”. Entretanto, a realidade social concreta do mundo não é estranha a esse mesmo homem. Trata-se de uma alma ampla “que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade” (LUKÁCS, 2000, p. 139) e não apenas permanecer em posição de contemplação. A formação pela qual passa o protagonista parece ter anseios ao equilíbrio entre a ação e a apreciação, “entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele.” (LUKÁCS, 2000, p. 141)

Mas o texto de Ariano Suassuna segue também parte da regra básica do *Bildungsroman*: entre outras particularidades, trata-se do início da formação e da trajetória do personagem principal rumo à vida adulta. Todavia, o desfecho não se encaminha a um patamar de perfectibilidade e harmonização, conforme apregoeou Morgenstern, em 1810, ao definir o gênero. Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna percorre um itinerário deveras adverso e a conclusão do *Romance* acompanha aqueles desfechos das obras modernistas e pós-modernas com finais incompletos, “em aberto”.

O herói do *Romance d’A Pedra do Reino* transpõe o tempo histórico e simultaneamente é traspassado por ele: ambos se encontram em formação. Evoca-se a memória do passado como um elo necessário para a compreensão do presente e inevitável continuidade da evolução temporal. Quaderna e sua história localizam-se em época fronteira, de transformações sociais, políticas e econômicas para o Brasil



e o próprio mundo. Por isso a descrição de sua *Bildung* tornar-se imprescindível para a percepção dos sentidos que se constroem no decorrer da narrativa. As tantas influências sofridas, pelas mais diversificadas personas, instituições e acontecimentos, desde a infância até a maturidade, e as suas atitudes frente a isso, culminam na miscelânea de caracteres que formam o Quaderna do presente da narrativa. O herói revela-se contraditório, enigmático, como um mosaico: é ele o novo tipo de homem, “ainda inédito”, como descreve Bakhtin (1997). A bricolagem constitutiva do texto e que, segundo Moretti (2000), é a forma, por excelência, do *Bildungsroman*, desdobra-se no personagem principal, o qual se compõe de uma multiplicidade de faces. Em Quaderna se instala a tentativa de conciliação das distintas visões de mundo, do compromisso em fazer coexistir aqueles valores antagônicos, mas igualmente importantes para a sobrevivência no mundo contemporâneo.

Para compreender melhor a formação desse herói, faz-se necessário aproximar-se mais detidamente da trajetória percorrida por ele até o presente da narrativa, fase em que se desvela sua maturidade. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna não nasce do seio da burguesia, como Wilhelm Meister; é filho de um proprietário de terras falido, obrigado a fracionar sua fazenda e distribuí-la aos vários filhos legítimos e bastardos. Por essa razão, desde a infância, abriga-se com a família na casa do padrinho Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, tornando-se símbolo de uma aristocracia decadente que procura manter a legitimação e o reconhecimento político. Embora aconteça a separação das terras pertencentes ao pai, o herói não se aparta da figura paterna, o qual permanece na fazenda Onça Malhada e exerce o papel de iniciador da *Bildung*, ensinando ao menino a arte da astrologia e as misturas de ervas para as “beberagens” de curas. A despeito disso, o modelo idealizado de patriarcado e de rei do sertão somente se materializa na figura do padrinho, homem rico e poderoso, generoso, mas severo, o qual assinala substancialmente o destino de Quaderna. Ao lado de Pedro Sebastião, Tia Filipa constitui outro ícone na formação do rapaz, encarregando-se de sua criação após a morte da mãe. A coragem e a brabeza da tia despertam admiração, “no dia em que estava azeitada, tomava umas quatro ou cinco *lapadas*, montava num cavalo brabo, atravessava a feira quebrando as louças de barro espalhadas no chão, e dava tapa até na cara dos valentes.” (SUASSUNA, 2014, p. 85)

Não obstante essas duas forças vigorosas tenham exercido papel fundamental na formação de Quaderna, ele não herdou a liderança e o poder político de Pedro Sebastião, tampouco a valentia e intrepidez de Filipa. Os dias de “calma cotidiana” da tia, porém, ensinaram-lhe o gosto pelas cantigas e pelos folhetos, o qual foi acentuado pelo padrinho de crisma, João Melchíades Ferreira, e pela “velha” Maria Galdina. O protagonista cumpre, desse modo, outra etapa de sua formação, “a aproximação com o campo artístico”, característica do *Bildungsroman* referida por Jacobs (1989 apud MAAS 2000, p. 62).

A iniciação teórica e prática no reino da poesia acontece pela voz e ação de João Melchíades, “cantador conhecido em todo o Sertão”, o “Cantador da Borborema”. Agregado na fazenda Onça Malhada, instalou uma “Escola-de-Cantoria”, onde ensinava “A Arte, a memória e o estro da Poesia”. Falava sobre dois tipos de *romance*: “o ‘versado e rimado’, ou *em poesia*; e o ‘desversado e desrimado’, ou *em prosa*.” (SUASSUNA, 2014, p. 92). Pela boca do velho cantador, conhecem-se ainda os sete tipos principais de romances “versados”: “os romances de amor; os de cangaceiros e cavalarianos; os de exemplo; os de espertezas, estradeirices e quengadas; os jornaleiros; os de profecia e assombração; e os de safadeza e putaria.” (SUASSUNA, 2014, p. 94). João Melchíades promove a formação poética dos meninos e também a formação cultural do leitor. Por intermédio de sua voz, acessa-se o arcabouço da produção literária popular circunscrito àquele espaço e, para além disso, promove-se o contato com folhetos e romances, transcritos em partes ou integralmente no corpo da narrativa. Personagens como João Melchíades, Maria Galdina, tia Filipa e outros cantadores reais ou fictícios ocupam posição basilar e desempenham papel determinante para o desenvolvimento de um dos motivos elementares da narrativa, qual seja, promover a visibilidade da arte popular do nordeste brasileiro e assegurar sua relevância para a formação cultural do país.

João Mechíades é também responsável por revelar ao protagonista sua descendência dos “reis da pedra”. Quaderna contava com doze anos e descreve assim o momento epifânico:

Fiquei, assim, apavorado e fulminado, por descender do sangue ferreiral-e-quadernesco, carregado com tantos crimes! Só depois, aos poucos, unindo aqui e ali uma ou outra ideia que Samuel, Clemente e outros me forneciam, é que fui entendendo melhor as coisas e descobrindo que podia, mesmo,

transformar em motivos de honras, monarquias e cavalarias gloriosas, aquilo que meu Pai escondia como mancha e estigma do sangue real dos Quadernas. (SUASSUNA, 2014, p. 64)

A descoberta da hereditariedade interfere sobremaneira nas ações que norteiam a vida do herói no desenrolar de sua história, com vistas a restaurar o reino de seus antepassados. Para compreender melhor os acontecimentos decorridos no ano de 1838, em Pedra Bonita, ele se dedica à leitura de diversas obras da História do Brasil e da literatura nacional. Nos textos, também, busca argumentos de autoridade para justificar a hecatombe relacionada à história de sua família e para garantir seu posto como herdeiro do trono. Nesse sentido, elenca-se no *Romance* um número considerável de autores e obras, de trechos inteiros ou excertos de crônicas históricas, de romances, de poemas, encadeando conhecimentos e ressignificando-os no processo de formação do personagem e atuando também no leitor.

Já o aporte educacional mais “livresco” ou mais acadêmico realiza-se pelas mãos dos mentores intelectuais, o professor Clemente Hará de Ravasco Anvérsio – “um Filósofo, um bacharel, um historiador, um luminar, uma sumidade” (SUASSUNA, 2014, p. 164) – e o doutor Samuel Wandernes – “um poeta do Sonho e pesquisador da Legenda” (SUASSUNA, 2014, p. 166). Com posicionamentos bastante antagônicos - Clemente era negro, anticlerical e ateu, republicano e de esquerda, enquanto Samuel, branco e fidalgo, católico, monarquista e de direita -, foram esses dois homens que educaram todos os jovens intelectuais de Taperoá.

O saber formal será complementado pelos cinco anos passados no seminário, para onde o rapaz é enviado já com vinte e um anos de idade pelo pai que, sentindo-o incapaz para outras atividades, cultivava a esperança de vê-lo tornado bispo ou príncipe da Igreja. Embora o desejo não tenha se concretizado, pois Quaderna fora expulso do seminário, a permanência naquele espaço promoveu o contato com temas fundamentais para sua formação literária. Estudou, entre outras matérias, Retórica “num livro do doutor Amorim Carvalho” (SUASSUNA, 2014, p. 191), que lhe ensinou a composição de “odes, elegias, éclogas, sonetos e outros gêneros” (SUASSUNA, 2014, p. 249) e deixou-se influenciar pelo “genial Bardo alagoano e judaico, o Padre Ferreira de Andrade” (SUASSUNA, 2014, p. 576).

Da junção de tais influências, Quaderna extrairá suas concepções políticas e religiosas. Politicamente, apresenta-se como Monarquista da Esquerda e a razão para isso reside em seu desejo por escrever uma epopeia de onde emergem reis, príncipes, princesas e fidalgos. Explica-se, portanto, a denominação “monarquista”:

Mas para eu arranjar, aqui neste País republicano e neste Sertão brabo, uns dois ou três fidalgos decaídos e Reis assassinados, só podia fazê-lo sendo monarquista, não tomando conhecimento da proclamação da República e adotando alguns tópicos do pensamento de Joaquim Nabuco, de Oliveira Lima, do Doutor Samuel Wan d’Ernes, de Gustavo Barroso e de outros extremistas fidalgos da Direita brasileira! (SUASSUNA, 2014, p. 347).

E “esquerda” porque

uma Epopeia exige ações guerreiras, como, por exemplo, cercos, retiradas épicas e combates sangrentos. Ora, segundo Clemente, as pessoas da História brasileira e sertaneja que fazem essas coisas são sempre da Esquerda e do Povo! (SUASSUNA, 2014, p. 351)

Em relação à religiosidade, o protagonista é fundador e praticante do catolicismo-sertanejo, uma religião que “permitia ser rei e Profeta, e ter tantas mulheres quanto pudesse; comer as carnes que quisesse em qualquer dia da semana e beber tanto vinho quanto me desse na veneta”. Uma fusão bastante harmônica das influências diversas de Samuel e Clemente:

Como Catolicismo, era uma religião bastante monárquica, cruzada e ibérica para satisfazer o primeiro; e como Sertaneja, era suficientemente popular e negro-tapuia para ser considerada com simpatia pelo segundo. (SUASSUNA, 2014, p. 544)

Até aqui definem-se três pilares sustentadores da formação do personagem, a arte literária popular e erudita, a política de esquerda e monarquista e a religiosidade católica-sertaneja, todos necessários à concretização de seus ideais, principalmente artísticos, referentes à construção e manutenção de seu castelo poético. Nesse sentido, a *Bildung* de Quaderna aproxima-se do conceito mais abrangente do termo

com a noção do processo formativo de acúmulo ou de sucessão de etapas percorridas para o aperfeiçoamento pessoal. O herói desenha para si um caminho único, configurando interesses particulares e traçando um destino bem peculiar. No entanto, de modo concomitante, enquanto narrador, carrega consigo uma multidão de vozes, constituindo personagens e sendo constituído por eles. Por seu intermédio, falam cantadores, profetas, historiadores, críticos literários, esquerdistas e direitistas, fazendeiros e mendigos, ciganos e católicos, homens e mulheres do povo e da aristocracia. Aparentemente paradoxal, as variadas partes que constituem o protagonista o tornam ser plural, convertido no homem novo, ainda inédito, conforme aborda Bakhtin (1997), situado na fronteira entre a aristocracia e modernização comercial e abertura urbana, como elo de duas culturas, a erudita e a popular, como terreno humano onde se debatem e se comprometem valores políticos e religiosos tão antagônicos.

No clímax do aperfeiçoamento pessoal, o herói depara-se com o Rapaz-do-Cavalo-Branco e adquire os títulos de nobreza e de cavaleiro, tão almejados, elevando-se a um novo estágio no transcurso de sua formação: pode sair em demanda do tesouro do padrinho, peça fundamental para restituir a Sinésio seu lugar na família e na sociedade, indispensável economicamente para a possível revolução popular e substancial para os projetos secretos de Quaderna, quais sejam de tornar-se rei da Pedra do Reino e gênio máximo da humanidade, ao escrever sua obra poética. Certamente os acontecimentos decorridos durante a viagem empreendida ao lado do Rapaz-do-Cavalo-Branco, ainda que estes não sejam explicitados ao leitor, compõem peças cruciais à condução de Quaderna ao processo criminal no qual está envolvido.

No caminho para a cadeia, onde prestará seu depoimento ao corregedor, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna encontrará algumas figuras elementares ao cumprimento de sua formação pessoal e existencial, como se o herói cumprisse “ritos de passagem”, ao mesmo tempo em que ocorre a integração entre o espaço privado (sua casa) e o público-social-político (a rua, a cadeia). Ainda em casa, acontece, em sonho, a “visagem” da mítica Moça Caetana, “a cruel Morte sertaneja, que costuma sangrar seus assinalados, com suas unhas, longas e afiadas como garras.” (SUASSUNA, 2014, p. 305). Ao escrever com fogo na parede da biblioteca, em uma cena carregada de simbolismo - primeiramente devido às marcas indestrutíveis e

eternas desse tipo de escrita, e depois, porque, segundo Bachelard (1938 apud Ferreira, 2013, p. 84) , “O fogo é, para o homem que o contempla, um exemplo de devir urgente e um exemplo de devir circunstanciado” e ainda “o fogo sugere um desejo de mudança, de forçar o correr do tempo, de chegar imediatamente ao termo da vida, à outra vida [...]” -, a Moça profere conselhos e profecias ao herói, sentenciando um destino dolorosamente pessimista: faz-se necessário o percurso, cruzar o “Tabuleiro pedregoso”, decifrar o enigma, beber “o Fogo na taça de pedra dos Lajedos”, registrar e salvar tudo o que “vai perecer”,

Mas sabendo, desde já, que é inútil. (...) O silêncio queima o veneno das Serpentes, e, no Campo de sono ensanguentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destruídos”. (SUASSUNA, 2014, p. 306).

Em casa também, transcorre o encontro e o diálogo com Pedro Beato, marido de Maria Safira. Com aparência profética, de barba e cabelos brancos, como um ancião a emanar sabedoria e com um tom filosófico, o homem analisa a situação e a posição de Quaderna frente a fatos de seu presente e de seu passado, revelando conhecer, inclusive, seus pensamentos e sentimentos mais recônditos relacionados a questões de honra, de perdão e de recuperação de tempos remotos. Como se depreende do anúncio da Moça Caetana, aqui também se afigura o aspecto amaldiçoador do ato de recriação: “Digo e repito: todo o seu mal vem daí! É esse seu desejo de criar de novo esse tempo que passou que coloca você do lado do Diabo!” (SUASSUNA, 2014, p. 312). A voz de Pedro Beato assevera que o anseio de reerguer o reino dos antepassados, de recuperar a fazenda, de construir o castelo poético impulsiona e ao mesmo tempo condena Quaderna. São esses os motivos que o colocaram na iminente situação de prisioneiro. E, embora o ancião previna o herói e o aconselhe a recuar, o protagonista deverá consumir sua sina: “Não tenho coragem para fazer o que você me aconselha, porque não tenho nem sua bondade, nem sua força, nem sua coragem, nem sua humildade.” (SUASSUNA, 2014, p. 314). A conversa com Pedro Beato, entretanto, não é vã, desvelando um Quaderna mais lúcido perante sua construção subjetiva e sua relação com o outro, por reconhecer a necessidade de provar que seu sangue “é de onça e de cobra” frente àqueles que o

expulsaram de sua “terra” e de humilhar-se diante do marido de Maria Safira, implorando perdão por viver amancebado com esta.

Ao ganhar a rua, para finalmente destinar-se à cadeia, Quaderna compreende-se amadurecido. Não se trata aqui do jovem de vinte anos, herói do *Bildungsroman* do século XVIII, o qual era guiado, conduzido a um fim preestabelecido de harmonização na vida adulta burguesa. Com quarenta e um anos de idade, “envelhecido e cansado”, o narrador do *Romance d’A Pedra do Reino* parece ter a “idade da razão”, livre para fazer escolhas. Desde os anos 30, quando do assassinato do padrinho, encontra-se envolvido nesses processos, tribunais revolucionários, inquéritos, tudo relacionado a questões políticas e de família. O herói se apresenta “inapelavelmente, picado, ferroadado e empeçonhado, talvez para sempre e de modo fatal” (SUASSUNA, 2014, p. 321), devido aos acontecimentos todos que lhe penetram o ser. Parece impossível escolher outros rumos, e Quaderna se encaminha para o último ato, para o coroamento de sua formação. O que se observa no caso do *Romance*, porém, não é meramente a descrição da passagem à vida adulta, mas, sobretudo, a reflexão sobre o processo de formação daquele homem, sobre os braços do passado que se estendem ao presente no esforço de conferir sentidos a este. Quaderna deverá ainda tomar decisões, ele não está pronto. Daí o final “em aberto”, o desfecho inconcluso, o homem que deverá retornar ao “depoimento” quantas vezes forem necessárias para que sua história seja talvez compreendida.

No itinerário acontecem dois encontros, primeiramente com Eugênio Monteiro, homem sombrio e enigmático, cuja figura acentua em Quaderna a sensação do mal-estar que já vinha sentindo, fazendo-o rememorar casos de crimes acontecidos em Taperoá entre os anos 1935 e 1938, ligados principalmente a assuntos políticos. A conversa alude à figura do Diabo, o qual, segundo Eugênio, está materializado em alguns cachorros que disputam algo no monturo, mais à frente dos dois personagens. Após relatar um caso de incesto com pessoas conhecidas da vila, Eugênio Monteiro revela que os cachorros disputam um recém-nascido, infamemente morto e jogado lá pela avó. A maldade humana, explícita na cena, aterroriza personagens e leitor, contudo Quaderna enxerga-se impotente para qualquer ação, sente-se profundamente desgostoso de “ser quem era e de viver como vivia” e deixa Eugênio Monteiro para trás. Sucede o segundo encontro com Maria Safira, que o esperava na rua e acena para que se dirija à igreja. Com a mulher, não há troca de palavras, ela o



seduz e eles mantêm relações sexuais no altar-mor, sacrilegamente. As duas cenas chocam, uma por expor violentamente a maldade humana, outra por exhibir a obscenidade transgressora dos dois amantes.

Os encontros decorridos da casa até a cadeia fazem parte do percurso formativo de Quaderna e operam como atos preparatórios ao julgamento. A Moça Caetana e Pedro Beato surgem premonitórios e reveladores, buscam atingir a interioridade do protagonista e o fazem refletir sobre suas ações, embora ele não consiga aparentemente desvincular-se de seu destino. Também parece não haver uma transformação de caráter decorrida das ações com Eugênio Monteiro e Maria Safira. Quaderna não se torna mais ou menos purificado por conta dessas situações, pois como afirma Pedro Beato “todos nós (...) somos, ao mesmo tempo, terrivelmente culpados e inteiramente inocentes.” (SUASSUNA, 2014, p. 314). Quaderna não configura o herói romântico ou o cavaleiro corajoso e casto, capaz de vencer o mal e fazer resplandecer o bem sobre a terra. Definitivamente é o herói problemático, como todo homem comum, em cujo interior habitam o bem e o mal. Mas é também sonhador, desejoso da reedificação de seu Castelo.

A etapa final da *Bildung* de Quaderna procederá pelo confronto com o corregedor e com Margarida Torres Martins, a escrevente do inquérito. Pelo depoimento, confere-se ao protagonista a oportunidade de relatar sua trajetória. É o momento do amadurecimento, quando, pela memória dos acontecimentos, ele pode organizar e avaliar sua história de vida e, finalmente, reerguer o Castelo do seu reino por intermédio da linguagem. Mais uma vez, vale lembrar a concepção de Lukács (2000, p. 138) acerca do percurso formativo como um estágio de conformação do “indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta.” Por intermédio da elaboração literária, Quaderna busca a reconciliação com seu passado, procurando reconfigurar um estado harmonioso primitivo, ainda que isso seja possível apenas em sonho, como ocorre no final do *Romance*. Ainda segundo Lukács (2000, p. 143), um desfecho no qual o herói se encontra em um estado de solidão resignada não significa necessariamente “um colapso total ou a conspurcação de todos os ideais”. Tal cenário configura “a percepção da discrepância entre interioridade e mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 143). De fato, parece ser esse o desfecho para Quaderna, findo o primeiro dia de interrogatório, ele retorna à casa, sozinho, nostálgico, movido pelas lembranças do dia e de uma vida toda. Adormece e



utopicamente visualiza a Obra acabada. Haveria uma “cerimônia régia”, onde compareceriam a Academia Brasileira de Letras, formada pelos “doze pares do Cordão Encarnado” e pelos “doze pares do Cordão Azul”; o cantador “judaico-sertanejo João de Patmos”; os dois mestres Clemente e Samuel; os “Doze membros do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano”, além do Arcebispo da Paraíba, Joaquim Nabuco, Sylvio Romero, entre outras personalidades “reais” e fictícias. (SUASSUNA, 2014, p. 740-741). É na interioridade de Quaderna, “realizável apenas na alma” (LUKÁCS, 2000, p. 143), que tomará forma esse reino encantado.

### 3.4. OS ESTILOS POPULAR E ERUDITO

Edward Mendelson (1976a, p. 1271, tradução nossa), ao conceituar a Narrativa Enciclopédica como também uma enciclopédia de estilos literários, descreve sua construção estética assentada nos mais “primitivos e anônimos níveis do conhecimento proverbial até o mais elevado de um estilo precioso e elaborado (**euphuism**)”<sup>45</sup>. No caso do *Romance d’A Pedra do Reino*, ganham destaque os níveis primitivos e anônimos substancializados na linguagem popular estampada de modo expressivo por toda a obra, sob a forma da transcrição de folhetos e romances, do reconhecimento da arte feita pelo povo e da inserção da fala desse mesmo povo, sem, contudo, perder de vista a erudição e os preciosismos manifestos em grande parte da exposição do narrador, na voz de outros personagens letrados, como Clemente e Samuel, e no registro de excertos de autores canônicos da literatura brasileira. Ademais, os estilos popular e erudito surgem também como assunto nos debates metalinguísticos bastante comuns aos partícipes do enredo.

Tratar do estilo popular nos textos de Ariano Suassuna implica necessariamente voltar-se para o Movimento Armorial, concebido pelo autor nos anos 70. A respeito do tema, convém ressaltar a tese de doutoramento de Idelette Muzart Fonseca dos Santos, intitulada *Em Demanda da Poética Popular* (2009), uma pesquisa pertinente, minuciosa e completa sobre surgimento, desdobramentos e relações do movimento com a poética popular. Sucintamente, a armorialidade reúne

---

<sup>45</sup> “primitive and anonymous levels of proverb-lore to the most esoteric heights of euphuism.” (MENDELSON, 1976a, p. 1271)

e evidencia as artes e os artistas da literatura, das artes plásticas e da música, sustentados pelo elemento popular, primordialmente da região nordeste.

Muzart (2009) compreende o movimento armorial como fator preponderante a conferir à arte popular e à oralidade o mérito de fundamentos da identidade cultural brasileira. Por intermédio dos folhetos, das cantorias, dos repentes e dos romances se descobre a verdadeira memória de um povo, dissipando crenças de processo evolutivo em matéria de arte. Cada época manifesta sua própria arte em toda sua dimensão, não sendo plausível afirmar, portanto, que a época contemporânea possui um modelo de arte mais evoluído que os tempos primitivos. Consequentemente, também não se pode afirmar que a arte baseada na oralidade (literatura oral) seja inferior ou menos evoluída que a arte fundada na escrita. O que é natural de acontecer é a mudança na interação entre contador de histórias e seu público, a qual se torna uma “relação mais elaborada e complexa entre autor, narrador e leitor”, em uma “total reelaboração do processo de transmissão/recepção” com a passagem do tempo. (SANTOS, 2009, p. 16)

Para Suassuana, as composições populares constituem verdadeiros modelos poéticos, pois um conjunto amplo e diversificado de práticas culturais encontra-se subjacente a elas. Desse modo, apoiar-se na cultura popular significa “promover a imagem de uma nova literatura, de uma nova arte brasileira.” (SANTOS, 2009, p. 24). É o momento de busca por uma arte brasileira autêntica e original e isso pode ser alcançado pelo Movimento Armorial, nascido no espaço geográfico nordestino, particularmente rural e sertanejo e pela observação atenta dos folhetos e romances de feira.

Publicado em 1971, apenas um ano após o início oficial do movimento, o *Romance d’A Pedra do Reino* figura como objeto de síntese e de análise da armorialidade. A escrita literária promove a tessitura entre fatos históricos e histórias de romances e folhetos, dispõe lado a lado figuras reais e fictícias, autores da literatura canônica e anônimos, cantadores e poetas das festas populares. E para arrematar a composição, permeiam a narrativa ilustrações xilográficas, cuja finalidade não se foca somente no adorno, mas na complementação dos significados das imagens criadas pela linguagem, ressaltando elementos populares e nativos.

Um exemplo bastante significativo do entrelaçamento dos estilos literários elaborado e popular, por abordarem o mesmo assunto e pela relevância do tema, manifesta-se no folheto XXXII – “A Trágica Desventura do Rei Zumbi dos Palmares”, iniciado pela linguagem erudita de Clemente:

Um clarim encheu o vale com seu retinido. O Sol começava a despejar sua luz sobre o cenário, e o primeiro estampido das compridas colubrinhas repercutiu distante, assinalando a posição do Sargento-Mor Sebastião Dias, ao pé da Serra. (SUASSUNA, 2014, p. 203)

e interrompida pela recitação de Quaderna:

*“Em teus Lajedos erguido,  
Meu Gavião atrevido,  
Salve, Sertão do Esquecido,  
Pedra do Reino, angular!  
Eu canto a Beleza tua,  
Ó Moura guerreira e nua,  
Em cuja Coxa flutua  
Ruiva pele de Jaguar!”* (SUASSUNA, 2014, p. 204)

Embora ridicularizado por Clemente e Samuel, o poema concebido por Quaderna não inferioriza a narrativa, pelo contrário, demonstra a necessidade da existência dos variados olhares poéticos sobre o mundo, em busca da maior abrangência de significados.

Além da linguagem popular materializada nos romances e folhetos, destacam-se o falar próprio do homem comum, do povo:

Já ouvi falar de um sertanejo aqui por perto que, toda vez que vai se meter num barulho, grita para o inimigo: “Que é que você está pensando, seu merda? Você, comigo, se lasca! Além d’eu ser homem, meu padroeiro também é macho, mija em pé, de coca não!” (SUASSUNA, 2014, p. 296).

E, entremeando a linguagem elaborada do narrador, por vezes, emergem expressões informais, racionalmente explicadas:

- Não é erro não, Excelência, é o Português pardo, leopardo, garranchento e pedregoso da Caatinga, como diz o genial Gustavo Barroso! Quando falo de Dom Sinésio, o Alumioso, eu prefiro dizer “Prinspe” porque é assim que escrevia o genial E. P. Almeida, guerrilheiro do “Império do Belo Monte de Canudos”, na carta que foi encontrada em seu bernal de balas, em 1897! E é também assim que se escreve o nome do folheto de Heleno Torres: “A Princesa Fátima e o Prinspe Hedemon”. (SUASSUNA, 2014, p. 369)

Da explanação de Quaderna, é possível compreender como convivem o homem letrado e o popular. Para Idelette Muzart (2009), essa relação nunca é inocente:

a tomada de consciência pelos intelectuais da dificuldade em estabelecer e manter uma relação que não se torne uma dominação, bem como a necessária prudência em relação a conceitos tão facilmente manipuláveis, exige muitas precauções. (SANTOS, 2009, p. 15).

Nesse sentido, o que se observa em Suassuna não é a utilização do elemento popular como caricatura, meio de provocar o riso, ou produto bruto a ser lapidado. Ele se ergue como modelo e originalidade, marca de uma existência singular a ser respeitada e valorizada por sua própria natureza. Ao trazer os folhetos, os cantadores e as xilogravuras para o *Romance*, Suassuna reafirma a função política e social desses elementos. A partir do século XIX, a cultura popular assume papel decisivo no despertar de nacionalidades, como alicerce e sustentação da unidade nacional e como suporte da memória do povo. Essa unidade, entretanto, deve ser construída com base na variedade, como sempre defendeu o autor paraibano e, para isso, o Movimento Armorial apresenta-se bastante propício como incursão na cultura brasileira, com sua multiplicidade e com suas diferenças. Seguramente, o sentimento de brasilidade edifica-se assim e não na busca e exaltação daquilo que se apresenta comum e uniforme. Por isso,

a noção de identidade cultural adquire uma importância particular: o homem e a sociedade não podem limitar-se a pedir emprestados fórmulas, modelos de pensamento, de escritura, de ação, dos mais ricos ou dos mais informados cultural ou economicamente, mas devem criar, a partir de sua própria cultura e com os meios disponíveis, mesmo que reduzidos, uma cultura original, peculiar, com que a comunidade poderia identificar-se e da qual poderia participar plenamente. (SANTOS, 2009, p. 278-279)

Do cotejo entre as proposições de Edward Mendelson e as partes que compõem a construção do *Romance d'A Pedra do Reino*, determina-se a conformação deste ao novo gênero conceituado como Narrativa Enciclopédica. Formalmente, em maior ou menor proporção, representam-se no livro as marcas singulares de uma enciclopédia da narrativa e de estilos literários anunciada pelo professor americano em seus dois artigos de 1976. Para além disso, a análise dos gêneros e dos estilos pontua os temas que percorrem o *Romance* e que, junto à forma, edificam a magnitude que representa essa narrativa de Ariano Suassuna. A construção do Castelo Poético, simbolizada na criação de uma obra completa, obra máxima da humanidade, pode ser sinônimo do livro em questão, desejoso de reunir em seu bojo todos os elementos que compõem a arte, a cultura, a história, enfim a vida de um povo. Nesse sentido, avulta a linguagem, em um trabalho exímio de alinhavo entre os rigores da língua culta, a criatividade poética, a popularidade dos folhetos, o cotidiano dos causos e o misticismo das profecias. Já evidenciando a diversidade tão cara ao escritor paraibano, aliam-se às variedades linguísticas a multiplicidade de personagens e caracteres, de vozes narrativas, de componentes da fauna e da flora, de costumes e de práticas diárias, de elementos aparentemente tão díspares, mas que identificam uma cultura nacional. Todo esse patrimônio baliza o caminho das personagens, particularmente o de Quaderna. O cerne da narrativa figura na evolução desse percurso, é a história de uma busca, de uma demanda por conhecimento de si e dos outros, por materialização de sonhos, por posicionamento na história, por fundação e valorização de uma cultura.

#### 4. A SÁTIRA MENIPEIA NO *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO*: DO RISO À IDEOLOGIA

Nos dois capítulos precedentes, discutiu-se, principalmente, como se dá a formalização do gênero Narrativa Enciclopédica no *Romance d'A Pedra do Reino*, conforme conceituou Edward Mendelson(1976ab). Intentou-se descrever e analisar, sobretudo, os gêneros que mais se evidenciam ali, quais sejam a épica, a novela de cavalaria, o romance burguês e o romance de formação, refletindo sobre o papel de cada um para a construção dos sentidos da narrativa, tanto na forma, como na temática.

Para o que Mendelson denomina Narrativa Enciclopédica, Hilary Clark (2011) dá o título de Enciclopédia Ficcional. No fundo, comparando os textos de ambos, depreende-se que tratam do mesmo gênero, o qual se destaca pelo projeto audacioso de englobar tudo que possa ser conhecido no mundo entre suas capas ou, de modo mais preciso, pelo anseio por compilar conhecimentos e crenças de uma nação, identificando as perspectivas ideológicas que os norteiam e que possibilitam sua interpretação.

Em relação à composição da Enciclopédia Ficcional por outros gêneros, Clark se mostra mais sintética que Mendelson, considerando apenas três: o ensaio, a sátira menipeia e a épica. Uma vez que, no segundo capítulo, estudou-se o modo como a épica insere-se no *Romance*, nesta seção, a pesquisa volta-se para a sátira menipeia, tendo por base, principalmente, os conceitos traçados por Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2018). Quanto ao gênero ensaio, objetiva-se tratar dele no fechamento do trabalho, dado seu caráter voltado mais à avaliação crítica que necessariamente de influência de tipologia narrativa, como acontece às demais formas aqui abordadas.

##### 4.1. SÁTIRA MENIPEIA

Uma primeira ou única leitura do *Romance d'A Pedra do Reino* sugere uma narrativa aparentemente caótica, criada a partir de diversas histórias que se

entrelaçam, intercalada por fragmentos de outras obras, mesclando ficção e história, e motivada por um crime, cujas causas e consequências soam bastante enigmáticas, e concentrando o relato na pessoa de um narrador-personagem, no limite entre um *clown*, um palhaço<sup>46</sup> ou um louco, mas que, a bem da verdade, pretende-se autêntico poeta. Notadamente, a narrativa provoca o riso, por vezes, de maneira contida, em passagens irônicas ou sarcásticas, em outros momentos, próximo da gargalhada, diante de situações deveras inusitadas. Tanto em um aspecto como em outro, seria possível tratar do riso ambivalente anunciado por Bakhtin (2018), o qual se presta à morte e à renovação e que mantém o ciclo vital.

Contudo, passada a primeira impressão, o exame mais atento do *Romance* invalida o pressuposto de desordenamento e caos, no campo semântico da negatividade. Não se trata de mera sobreposição de fatos históricos e de ficção enfeixados em um emaranhado de gêneros, mas sobretudo de uma conjunção de diversificadas formas e conteúdos arranjados e, constantemente, rearranjados pela voz e fantasia de um narrador autodiegético e que convergem para a Narrativa Enciclopédica ou Enciclopédia Ficcional, um gênero “integrador”. Seguramente, o riso aqui se comporta como um dos fios condutores do enredo e, de modo mais específico, é ele que se encontra na base da sátira menipeia, enquanto gênero.

Mikhail Bakhtin (2018) posiciona a sátira menipeia como uma das formas englobadas pelo grande gênero denominado sério-cômico, o qual se limita com os gêneros considerados sérios pela Antiguidade Clássica, como a epopeia, a tragédia e a história, entre outros, opondo-se a eles por determinadas peculiaridades. Segundo o filósofo russo, o gênero sério-cômico singulariza-se primeiramente por um novo tratamento conferido à atualidade, diferentemente da distância temporal que guardavam as poesias épica e trágica em relação aos fatos. Nele, o tempo presente constitui-se o “ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade” (BAKHTIN, 2018, p. 123), o que conduz à atualização de mitos, fatos e figuras históricas. Nessa direção, o gênero se particulariza também por fixar seus

---

<sup>46</sup> Anna Paula Lemos, no artigo “O Rei Apalhado de Bumba-Meu-Boi”, refere-se a *clown* e palhaço, determinando-os já na obra de Ariano Suassuna, do seguinte modo: “*Palhaço* e *clown* em nossa cultura têm tons diferentes. É o *palhaço* que traz o tom das feiras, dos populares, dos grotescos. E o *clown* o tom dos espetáculos de teatro, dos palcos, dos malabarismos. Como se o *clown* – pelo anglicismo – trouxesse tal tom erudito que *palhaço* – mais popular – não comportasse. Mas aqui, em Suassuna, *palhaço* inclui *clown*. Mesmo que não fossem sinônimos em tradução, seriam simultâneos em representação de alma.” (LEMOS, 2006, p. 06)



pilares na experiência e na fantasia livre. A terceira característica do sério-cômico assenta-se na “pluralidade de estilos” e na “variedade de vozes”, as quais se materializam “pela politonalidade da narração; pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico”, pela larga adoção de “gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc”; por vezes, pela “fusão do discurso da prosa e do verso”. (BAKHTIN, 2018, p. 123)

Sob tal perspectiva e de modo abrangente, o *Romance d'A Pedra do Reino* responde positivamente a uma análise fundamentada nos aspectos expostos acima. Embora mantenha, em certo grau, a estrutura textual da épica, seu conteúdo, em muito, se distancia do gênero antigo, e a sua forma comporta-se como releitura da forma daquela, tanto que pode ser estudado, sob alguns aspectos, à luz da épica moderna. Quaderna, o herói-narrador, principia seu relato pelos fatos atuais de sua história (ano de 1938), quando muito, distanciados apenas três anos (ano de 1935 - reaparecimento do rapaz-do-cavalo-branco) ou oito anos (1930 – assassinato do padrinho) do seu tempo presente, para correlacioná-los aos episódios de Pedra Bonita (1838), cujos protagonistas apresentam-se como seus antepassados. Desse modo, em uma miscelânea entre fatos históricos e ficcionais, o personagem traz à tona memórias pessoais e coletivas do Brasil, reinterpretando acontecimentos, como a passagem de Luís Carlos Prestes pelo sertão nordestino durante o período da Revolução Comunista e as guerras revolucionárias que ocorreram na região entre os anos de 1912 e 1936, nas quais participaram integrantes da família Garcia-Barreto, mas também figuras históricas, da genealogia de Ariano Suassuna. Mostra-se significativa ainda a atualização do mito português, migrado para o Brasil, do desencantamento do rei Dom Sebastião, ressurgido para instaurar um novo reinado.

Todo esse enredo fundamenta-se na vivência de Dom Pedro Dinis Quaderna, sendo filtrado por sua memória e adornado por sua fantasia, conforme ocorre nos gêneros do sério-cômico. Em determinadas sequências, o trágico adquire aspecto grotesco, misturando rigidez narrativa e certo grau de comicidade, como a descrição de algumas cenas da hecatombe ocorrida em Pedra Bonita. Transcrevendo o que sabe por intermédio das crônicas históricas, o narrador assim se refere:

O velho Infante, Dom José Maria Ferreira-Quaderna, meu trisavô e pai do Rei, foi o primeiro a dar o exemplo, sendo degolado, e banhando-se as pedras com o sangue dele. Seguiram-se outras mortes, a princípio voluntárias, depois não, *porque isso de ser degolado, mesmo com ressurreição garantida, é incômodo como o diabo*. (SUASSUNA, 2014, p. 76 – grifos nossos)

(...)

O que depois disso se seguiu é horrível! O velho José Maria Juca Ferreira-Quaderna, pai do Rei, foi o primeiro que correu, abraçando-se com as pedras e entregando o pescoço a Carlos Vieira, que o cortou cêrceo, pois já lá estava para isso, com um *facão afiado*! (SUASSUNA, 2014, p. 78 – grifos nossos).

Observa-se, nesses excertos, uma clara tensão entre uma linguagem mais formal e outra mais informal, resultando no efeito da comicidade, ainda que contida. Embora o narrador mostre-se sempre orgulhoso das ações de seus antepassados, a ironia do trecho “*porque isso de ser degolado, mesmo com ressurreição garantida, é incômodo como o diabo*” quebra o tom de seriedade que vem sendo empregado até então, interferindo, inclusive, naquilo que se considera como única verdade histórica. O *Romance* todo figura como uma combinação entre momentos de lucidez do narrador e de fantasia demasiadamente livre, como aqueles em que relata os mitos de criação do mundo e do homem e reflete sobre a miserabilidade deste, ou quando explica sua descendência a partir de João Ferreira, acrescentando sua história pessoal às crônicas de Souza Leite acerca dos acontecimentos em torno do movimento messiânico. Tal postura narrativa correlaciona-se à terceira particularidade do gênero sério-cômico, conforme especificou Bakhtin (2018), qual seja a pluralidade de estilos. Também a variedade de vozes encontra lugar no texto de Suassuna, como a transcrição de romances populares, de poemas e de trechos de romances de diferentes autores brasileiros, de passagens bíblicas e de sua releitura frente à realidade do protagonista, de diálogos políticos e filosóficos, entre outros gêneros.

Globalmente situado no campo do sério-cômico, o *Romance d’A Pedra do Reino* mantém, no fundamento de sua elaboração, estreita associação com as peculiaridades da sátira menipeia. Antes de abordar mais detidamente as características do gênero, merecem destaque algumas informações acerca de sua origem. A denominação “sátira menipeia” deve-se a Menipo de Gádara, filósofo do século II a.C., cujas sátiras perderam-se no tempo; como forma específica, porém, foi estabelecida por Marco Terêncio Varro, escritor romano, que viveu de 116 a 127 a. C, e que denominou sua sátira de *saturae menippeae*. O gênero atuou profundamente na

produção literária cristã antiga, avançando pela Idade Média, Renascimento, Reforma e Idade Moderna. De acordo com Mikhail Bakhtin,

sua evolução continua até hoje (quanto com uma nítida consciência do gênero quanto sem ela). Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas europeias. (BAKHTIN, 2018, p. 129)

Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica* (1973), prefere o termo “anatomia” para o gênero, por considerar *Anatomy of Melancholy*, de Burton, como a “maior sátira menipeia da literatura inglesa antes de Swift” (FRYE, 1973, p. 306). Para o crítico, o vocábulo que se encontra no título da obra significando “dissecção ou análise”, expressa “com muita exatidão a abordagem intelectualizada típica de sua forma.” (FRYE, 1973, p. 306). Esse método, segundo Frye, evidenciado pelos extensos trechos digressivos, revela uma visão de mundo, construída sobre uma vasta demonstração de erudição por parte de narrador e personagens, culminando no que o autor classifica como uma espécie de “miscelânea enciclopédica”. Além disso, em sua concepção, o gênero coloca em evidência as atitudes espirituais, as ideias e as teorias abstratas em detrimento das pessoas, no caso, os personagens, às quais caberia o trivial papel de porta-vozes do pensamento representado ali.

Descrita de outro modo, essa última noção constatada por Frye compartilha do que Bakhtin considera como atributo incondicional da sátira menipeia, ou seja, a organização dos elementos, internamente motivada, justificada e focalizada pelo objetivo exclusivamente ideológico-filosófico, significando que as situações da narrativa menipeica atuam em função da busca, provocação e principalmente experimentação da verdade. Segundo ele, o gênero pode ser visto até como uma espécie de texto jornalístico, focalizando a atualidade ideológica. De maneira didática, Mikhail Bakhtin (2018) organiza quatorze particularidades da sátira menipeia, conforme definidas na antiguidade, as quais orbitam em torno dessa citada como fundamento, e que podem ser sintetizadas da seguinte forma: 1) em relação aos demais gêneros do sério-cômico, o aspecto da comicidade apresenta-se com maior relevo na sátira menipeia; 2) predomina aqui também a liberdade de expressão e de fantasia aliada ao universalismo filosófico e à intensa capacidade em compreender o

homem e o mundo em sua totalidade; uma das vertentes dessa liberdade de fantasia encontra lugar em um novo tipo de fantástico – o fantástico experimental –, o qual, diferentemente do fantástico das epopeias antigas, associa-se ao elemento ideológico-filosófico ambicionado pelo gênero; 3) o diálogo filosófico, a linguagem do simbolismo, a elaboração do fantástico, considerados no âmbito do discurso elevado, justapõem-se à representação das camadas mais baixas da sociedade, chamada de “naturalismo do submundo”; a esse naturalismo, acredita-se poderem integrar-se as

cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso. (BAKHTIN, 2018, p. 134);

Seguindo os contrastes da ordem do discurso, emergem as figuras de linguagem pautadas nas oposições, como os jogos de oxímoros; 4) espacialmente, o enredo da sátira menipeia estrutura-se sobre três planos: deslocamento da Terra para o Olimpo e para o Inferno, firmando como típicas as cenas de “diálogo no limiar”: limiar no Olimpo, limiar no Inferno; 5) é comum, ainda, que o gênero absorva elementos da chamada “utopia social”, os quais, “são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos;” (BAKHTIN, 2018, p. 134); 6) a elaboração da obra lança mão de uma pluralidade de gêneros e de uma multiplicidade de estilos, além de unir a prosa e a poesia; 7) finalmente, faz parte da edificação do gênero “a experimentação moral e psicológica”, isso significa que se trazem para o texto “toda espécie de loucura”, de “dupla personalidade”, de “devaneio incontido”, de “sonhos extraordinários”, de “paixões”, menos para reflexões temáticas acerca de si mesmas do que como “caráter formal de gênero”; tais recursos atuam como meio de aniquilamento da

integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo. (BAKHTIN, 2018, p. 133)

Operando como fio condutor para a análise do *Romance d’A Pedra do Reino* sob a égide da sátira menipeia, sobressai o peso do elemento cômico. Aqui, tal

aspecto encontra-se estreitamente correlacionado ao contraste estabelecido entre o discurso elevado e o que se denomina “naturalismo do submundo”, ainda que muitas cenas não se refiram diretamente às camadas mais baixas da sociedade, e sim a atitudes e acontecimentos considerados inoportunos aos princípios da convivência harmoniosa, para os membros de uma classe social avaliada como superior pela ordem econômica. Nesse sentido, merecem destaque, pelo menos, três situações: Primeiramente, a cena em que o juiz da Comarca se esconde das onças trazidas pela caravana do Rapaz-do-Cavalo-Branco:

De cima de um armário onde tinha se encarapitado com medo, o Juiz respondeu com voz insegura: “Sou o Doutor Manuel Viana, mas se Vossa Senhoria ainda tem alguma Onça aí, peço-lhe que me evite a companhia dela! É contra meus princípios ser devorado por felinos!” (SUASSUNA, 2014, p. 419); 2)

Depois, o relato de Dona Carmem Gutierrez acerca de um cachorro que a perseguiu e tentou “copular” com ela; entretanto, o mais risível deve-se ao fato de o animal ser considerado “comunista” pelo Comendador:

“A senhora fala assim, mas é porque ainda está pensando nos cachorros sertanejos de nosso tempo, uns cachorros mais educados e respeitosos do que esses cachorros perdidos, de hoje! Tudo, agora, é um fim de mundo, minha senhora Dona Carmem, e os cachorros de hoje em dia não respeitam mais ninguém, são, todos, influenciados pelo comunismo! (SUASSUNA, 2014, p. 515);

Finalmente, todo o folheto LXIX, que trata dos desconcertos de Severo Torres Martins, esposo de Dona Carmem, e pai de Margarida, a secretária do interrogatório de Quaderna. Neste trecho, descreve-se a gula do “velhinho”: “encheu a boca e, ao mesmo tempo, com a maior destreza, meteu outro punhado de bolinhos menores e pastéis-de-nata no bolso.” (SUASSUNA, 2014, p. 517), os desaforos para com o bispo Ezequiel:

“Eu? Beijar mão desse *vulto*? Por quê? Beijo nada!” (...) E acrescentou: - “Meu Pai já morreu: por que é que eu iria, agora, beijar mão de barbado? Só beijo se ele me der um doce!” - concluiu ele, querendo logo aproveitar a

oportunidade de aumentar sua provisão de sequeiros e pastéis. (SUASSUNA, 2014, p. 519),

E, ainda, devido à confusão por seus problemas auditivos, a inserção de uma ironia ferina, ao associar a figura do bispo com a do cachorro que atacara a esposa: “Agora, uma coisa eu lhe digo, Carminha: abra o olho com esse cachorro de saia preta, porque esses cachorros de Circo são espertos e safados como o Diabo! Não vá ser esse, aí, o cachorro que fudeu você, no beco, hoje de tarde!” (SUASSUNA, 2014, p. 520).

Embora não se refiram ao “submundo” da sociedade, tal como o termo é compreendido por Bakhtin, esses episódios descrevem ações próprias de rebaixamento moral, tornando-se mais significativas por integrarem-se ao universo de representantes da alta classe social. Ao selecionar tais comportamentos para seu relato, e, principalmente, para seu depoimento ao Corregedor, o narrador confere ao texto, por intermédio do humor, um tom crítico de desmascaramento de vidas pautadas puramente nas falsas aparências de virtude, moral e ética. Nessa perspectiva, como sugere Bergson (1983), o riso emerge como significação social apontando a correção da rigidez humana. Os atos mecânicos e previsíveis mantêm a seriedade, reforçando o automatismo e a intransigência das relações humanas. Portanto, inexistente transformação na esfera do sério. Ao contrário, o riso provoca abalamento das estruturas, modificando-as, ou, pelo menos, alterando o modo como são vistas. Henri Bergson (1983, p. 14), ao ressaltar que a completa “rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita”, sugere que a atividade cômica seja responsável pelo cerceamento de tal excentricidade e que se torne mesmo a garantia para que os componentes do meio social mantenham-se em seus devidos lugares de modo a garantir certa fluidez da vida. Possui significado semelhante aquilo que Mikhail Bakhtin (2018) conceitua como “riso carnavalesco ambivalente”, bastante similar ao riso ritual da antiguidade, o qual tomava como objeto de escárnio o deus Sol, outros deuses e o próprio poder da Terra, com vistas a provocar sua renovação. O riso, necessário, neste caso, remetia ao morrer e ao renascer e às forças reprodutivas, encarregado por manter o ciclo vital. O

“riso carnavalesco”, conforme é concebido por Bakhtin, “também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem universal.” (BAKHTIN, 2018, p. 145). É nesse sentido que trabalha o efeito cômico dos exemplos retirados do *Romance d’A Pedra do Reino*, o riso voltado para a classe economicamente e socialmente favorecida – aristocratas e juízes -, à guisa de forçar uma transformação ou uma inversão no modo de ver tais ordens estabelecidas.

Mesmo quando o humor situa-se no espaço próprio dos homens simples, a exemplo dos cantadores e dos “profetas” do povo, dá-se o mesmo efeito de um movimento de desestabilização para com as questões do “alto”, sejam elas no nível social, moral, ético ou mesmo discursivo. Lino Pedra-Verde, cantador, amigo e seguidor de Quaderna, promove a desestruturação da história, colocando em xeque a oficialidade dos livros, ao combinar, em uma mesma situação, personagens e episódios díspares:

- “Não sei, Doutor Samuel, não sei!” – disse Lino com o mesmo olhar duvidoso. – “Mas se o senhor garante que leu isso no Missal, deve ser verdade! Esse tal de Seu Missal deve ser pessoa sagrada e litúrgica. Mas eu confesso ao senhor que as notícias que tenho são muito outras, e foram dadas por pessoas tão filantrópicas quanto o senhor e Seu Missal! O senhor tem certeza de que o caixão onde enterraram o santo era de ouro? Ouvi falar que era de pedra e que é por isso que São Sebastião foi sepultado nas duas torres de pedra da Catedral da Pedra do Reino, no sertão do Pajeú! Mas me conte, aí, mais cinco tostões dessa história! Me diga uma coisa: antes dessa morte por flechadas, não houve, com São Sebastião, umas tribuzanas brabas, uns barulhos danados de guerra na África? Não foi uma batalha com os turcos? E São Sebastião não estava na batalha, montado no cavalo branco de São Jorge?” (SUASSUNA, 2014, p. 703)

Contrastantes com tais relatos irônicos, risíveis e, por vezes, sarcásticos, relacionados ao “naturalismo do submundo”, manifesta-se no texto, como marca também da sátira menipeia, a forma tida como elevada dos discursos filosóficos, políticos, de construção simbolista e mesmo fantástica. Essa estratégia de elaboração literária condiz com o que Northrop Frye (1973, p. 305) identifica como dedicação a “temas e atitudes intelectuais”, os quais revelam profusa erudição do narrador e dos personagens, direcionando ao que o autor considera como “espécie” ou “subespécie da forma”, a “miscelânea enciclopédica”, notadamente condizente com o gênero da Narrativa Enciclopédica/Enciclopédia Ficcional.



Com expressivo conhecimento da linguagem erudita e das teorias contemporâneas, o narrador se manifesta e também dá voz a personagens representativos de posicionamentos sociais marcados pelo pensamento filosófico ou político, dirimindo qualquer indício de que a orientação do *Romance* se marque por um jogo de pilhérias com o intuito único de diversão. Há momentos, portanto, em que prevalece a seriedade nos diálogos, nas digressões, na referência aos acontecimentos históricos, políticos e sociais, transportados ao texto não com o distanciamento temporal das epopeias e tragédias antigas, mas atuais, atualizados e problemáticos, como fonte de reflexão e de processo de cognição.

Correspondendo a tais circunstâncias, são exemplares os debates em torno dos posicionamentos políticos de Clemente e Samuel, respectivamente aludindo à esquerda e à direita e também as extensas reflexões acerca de temas existenciais efetivadas pelo narrador, em linguagem carregada de simbolismo e de conotações, além das diversas referências a textos canônicos da literatura brasileira.

Para além disso, uma das partes que mais acentua a erudição do livro corresponde ao diálogo, descrito em mais de trinta páginas, e empreendido por Arésio Garcia-Barretto e Adalberto Coura no quarto pequeno e empoeirado que este alugava na estalagem de Quaderna. A sequência narrativa, neste caso, em muito se assemelha à forma do “diálogo socrático”, gênero citado por Bakhtin (2018)<sup>47</sup> como um dos componentes do sério-cômico, e predecessor da sátira menipeia, e faz alusão também ao que Frye (1973, p. 305) classifica como uma forma curta da sátira menipeia – o diálogo ou colóquio –, “no qual o interesse dramático está num conflito de idéias e não de caráter.”

O debate entre os dois personagens centraliza-se na ideia de Adalberto Coura, um jovem intelectual de esquerda, entusiasmado por uma possível revolução para libertar a América Latina da exploração econômica e cultural estrangeira. Em um jogo de perguntas e respostas, como que em busca da produção de verdades, tanto um quanto outro rapaz lançam mão de fatos históricos, como o reinado de Filipe II sobre Espanha e Portugal, no século XVI, e a Revolução Pernambucana, de 1817,

---

<sup>47</sup> Segundo Mikhail Bakhtin (2018, p. 125), o diálogo socrático expõe a “natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela.” É nesse sentido que ele se distancia dos gêneros puramente sérios para inserir-se no sério-cômico, ou seja, opõe-se ao “monologismo oficial” ao indicar não haver uma única verdade ou um único detentor da mesma, promovendo o estremecimento da ideia de perfeição e de unicidade, como o faz também a sátira menipeia.

apropriam-se do discurso de autores como Joaquim Nabuco e Sylvio Romero, analisam e explicitam teorias sociológicas e formas de governo, como a Autocracia teocrática e o socialismo, conformando todo o folheto LXXIX a uma significativa e aprofundada aula de história, sociologia e política, como é exemplo este trecho da fala de Arésio:

A união da América Latina tem que se fazer através dos nossos Exércitos, e para isso, temos que forjar um pensamento novo, uma nova Teoria do Poder, original, resultante das nossas qualidades e defeitos, das nossas peculiaridades e singularidades. Mas vocês ficam papagueando as ideias feitas que nos vêm de fora. O liberalismo é uma delas. Vocês não veem que o liberalismo só interessa, aqui, aos que querem nos roubar? É por isso que, lá fora, de vez em quando, começam a sair ataques contra o que os gringos chamam o caudilhismo latino-americano, o militarismo latino-americano, os golpes latino-americanos, as ditaduras militares latino-americanas. (SUASSUNA, 2014, p. 635)

E, na sequência, a descrição do sistema socialista, e o anseio por ele, expressos nas palavras de Adalberto:

Todos os pensamentos de todos os indivíduos girarão em torno das coisas e interesses do Estado, uma vez que, fora disso, nada será verdadeiro. Queira você ou não queira, Arésio, o mundo marcha para o Socialismo em grau cada vez mais elevado. Vai chegar o dia em que, de uma forma ou de outra, a organização total do Estado triunfará, o próprio Capitalismo marchando também para isso. (...) É por isso que eu digo, sempre, que o nome de Humanidade é dado a alguma coisa que ainda não existe. O primeiro momento de existência real da Humanidade surgirá somente quando aparecer a primeira verdade que não receba contestação de nenhum homem. Daí em diante a verdade irá se estendendo e tudo terminará sendo integralmente aceito por todos, pois tudo o que existir será unicamente reconhecido como sendo uma única coisa, já que o pensamento de um será o pensamento de todos, será pensamento do Estado. (SUASSUNA, 2014, p. 643, 644)

Apesar de concordarem quanto à necessidade de libertação da América Latina da exploração cultural e econômica advinda da “Besta-Loura calibã” – os Estados Unidos –, Arésio e Adalberto divergem quanto ao modo de efetivá-la. Ao se oporem, os dois rapazes representam posicionamentos ideológicos e políticos distintos, refletidos e refratados pelo conteúdo do *Romance*. Arésio, outrora idealista acerca da revolução que unificaria a América Latina, tornou-se um ser revoltado arrogante, individualista e brutal. Em Adalberto, figura a visão romantizada de uma

revolução levantada pelas mãos dos “escorraçados, humilhados, doentes e ressentidos” (SUASSUNA, 2014, p. 630), enfim, pela união de “todos os negros” latino-americanos. Todo esse cenário delineado pelo debate entre os dois homens reflete a conjuntura política, social e econômica na qual mergulhava o Brasil dos anos 30, com o recém implantado Estado Novo e as investidas do governo contra um “iminente” sistema comunista, aventado pela Revolução Comunista, liderada por Luís Carlos Prestes.

Ao fim de tudo, Adalberto não convence Arésio a apoiá-lo em seus planos revolucionários, e o episódio encerra-se de maneira um tanto inusitada: Arésio, impaciente e irado, bate violentamente com um revólver na cabeça do interlocutor e ainda arrasta sua noiva, Maria, que presenciara todo o diálogo em um canto escuro do quarto. A imagem prostrada de Adalberto, envergonhado e choroso, parece pressagiar como terminariam seus sonhos revolucionários. O folheto se fecha com a ironia desse desfecho: todo o discurso eloquente de Adalberto, que deveria conduzi-lo a um final de glória, termina esmagado pela brutalidade da força física de Arésio e de seu caráter egoísta. Ademais, finda a seção, nem o nome de Adalberto Coura, tampouco seus sonhos são citados até o final do *Romance* e o folheto seguinte envereda por assunto bem diferente. Aparentemente, a extensa demonstração de erudição e de conhecimento localizadas ali não se vinculam ao desenvolvimento do enredo; entretanto, o exame das diversas partes, estilos e gêneros que compõem o texto permite extrair uma das ideias que o fundamentam: a imprescindibilidade em alcançar e estabelecer a soberania cultural do povo brasileiro – o “povo castanho”.

A descrição da “Filosofia do Penetral”, do professor Clemente, como fusão bem acabada entre linguagem erudita e elemento cômico, vem como exemplo singular para arrematar essa seção que trata dos contrastes discursivos da sátira menipeia. Ao explicar sua teoria filosófica, o mestre evoca termos bem peculiares:

Basta que eu lhe diga que “o penetral” é “a união do faraute com o insólito regalo”, motivo pelo qual abarca o faraute, a quadra do deferido, o trebelho da justa, o rodopelo, o torvo torvelinho e a subjunção da relápsia! (SUASSUNA, 2014, p. 193)

A linguagem bem elaborada, neste caso, nada tem a ver com o conhecimento formal manifestado no diálogo entre Arésio e Adalberto. Aqui, como sobreposição de palavras difíceis, sem muito sentido, ela se presta a uma crítica aguçada ao intelectual que utiliza um estilo afetado apenas para impressionar e manter o *status quo*. Além disso, tal expediente induz ao humor, o que equivaleria ao riso de correção e de renovação tratado por Bakhtin (2018). É justo que tanto Clemente quanto Samuel sejam confrontados quanto a sua condição de homens letrados. Notadamente valendo-se de um conhecimento científico/teórico pouco profundo, ambos utilizam suas profissões e suas condições de preceptores dos filhos dos fazendeiros para manterem uma vida de pouco esforço físico e intelectual, como agregados, primeiro de Dom Sebastião Garcia-Barretto e, depois, de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna.

Até aqui, já se podem constatar elementos da sátira menipeia presentes no *Romance d'A Pedra do Reino* formulados na base dos contrastes, das oposições e da ambiguidade. Quaderna, o herói-narrador, posiciona-se no centro do relato e é por seu olhar, sua voz e memória também ambíguos que conduz a narrativa. Ele transita do meio do povo, de sua estalagem, onde convive com tangerinos, almocreves, contrabandistas, cantadores, cangaceiros, prostitutas, bêbados, ladrões de cavalos, para os casarões dos fazendeiros e ricos comerciantes, conhecendo, inclusive seus segredos de alcova. Covarde, com má pontaria nas caçadas, de pouca força física, com intelectualidade rasteira que beira o plágio, sonha em se tornar Rei da Pedra do Reino e Gênio Máximo da Humanidade, pela elaboração da Obra Máxima da Humanidade, onde edificará seu Castelo Poético. É por intermédio de um misto de intensa lucidez e profundo delírio que Quaderna vai desnovelando ou enovelando os fatos de sua história aos olhos e aos ouvidos de seus leitores e ouvintes. Nesse sentido, conserva-se, em grande parte do texto, aquela porção de loucura, de devaneio incontido, de sonhos extraordinários, como mostra esta passagem, descritiva de sua autocoroação:

Assim, empunhei meu Ferrão sagrado e real, isto é, minha legendária lança “Cariri”, a aguilhada sertaneja que me serve, ao mesmo tempo, de Cetro real, de Báculo profético e de Lança guerreira. E como já estava com meu chapéu de couro estrelado à cabeça, completei-o com a parte superior de metal, formando, assim, a legendária Coroa de couro e prata do Sertão. Agora, eu, Dom Pedro Dinis Quaderna, O Decifrador, podia me considerar legitimamente e liturgicamente vestido com as roupagens e insígnias indicadoras da minha

qualidade de soberano, profeta e grão-mestre da “Ordem do Reino”. (SUASSUNA, 2014, p. 547)

Muito significativo também se apresenta o momento em que, sobre o lajedo, após realizar todos os rituais e cerimoniais de seu catolicismo-sertanejo, farto das comidas que levava e inebriado pelo “Vinho Tinto da Malhada”, o “Vinho do Reino”, Quaderna evoca todas as guerras e revoluções envolvendo seu sertão e sua família, e enxerga um mundo totalmente transformado:

Meu sangue me garantia a existência do meu corpo, e o corpo, a da minha Alma. Por sua vez, o Mundo tomava outro aspecto. Além de, agora, divinamente embriagado, ter certeza de que eu mesmo existia, olhava para o lugar onde, pouco antes, tinha visto o pardo Mundo – Onça sarnenta, assentada sobre o abismo da Cinza – e não via mais esse animal tihoso, e sim uma Onça Malhada, bela, reluzente e gloriosa, gigantesca, de pelo cor de ouro e malhas pardo-avermelhadas. (SUASSUNA, 2014, p. 561)

O herói sistematiza e materializa em si o maior paradoxo do *Romance*: justamente por ser reconhecido como ambíguo, dúbio, um ser bipartido, devido às suas características e ações, é que alcança sua completude e centralidade. Ele concilia a “Esquerda clementina”, “clássica e despojada”, com a “Direita samuélica”, “romântica”, culminando elemento “quadernesco”, ‘completo, genial, modelar e régio’. (SUASSUNA, 2014, p. 576). O narrador não poderia ser outro e Quaderna não poderia ser diferente, postulando-se como ponto seminal e medular da narrativa. A história de sua vida se oferece como inspiração e ao mesmo tempo outras histórias são vistas por seus olhos antitéticos que se completam: um “clássico e popular” e o outro “romântico e queimado”, os quais lhe concedem “o privilégio de ver, na realidade parda e afoscada, essas Cavalhadas e batalhas, cheias de bandeiras (...)” E “de enxergar o sofrimento e a miséria, a feiura desdentada e barriguda das pessoas, os morcegos, os urubus e as corujas das Furnas sertanejas (...)”. (SUASSUNA, 2014, p. 576-577). Por intermédio desses mesmos olhos, descobre-se a autêntica face do mundo: “Parecia que o Mundo me revelava, pelo menos em sua parte sertaneja, ‘não suas aparências, mas seu próprio sangue, suas entranhas pardas, a alma felina e estranha que gerou a nossa’ (...)”. (SUASSUNA, 2014, p. 577)

Mas os impulsos ambíguos que levam a manifestações delirantes acometem também outros personagens, como o Profeta Nazário, Pedro Cego, ao tratarem da profecia e da “Furna da Onça”, com todos seus tesouros, e o próprio padrinho Dom Pedro Sebastião que, após a “Guerra da Coluna”, de 1926, foi tomado gradualmente pela demência, saindo à noite, com um grupo de homens armados, para postarem-se escondidos nos lajedos, à espera de um certo cavaleiro nunca avistado pelos cavaleiros, a não ser pressentido pelo velho Garcia-Barretto. Certamente, todos esses arrebatamentos minam da mesma fonte em que bebe Quaderna, são produtos da distribuição e leitura de seus almanaques, de suas previsões astrológicas, ou de sua fixação pelos doze pares de França, como guardiões do Rei, e pelo tesouro supostamente escondido pelo padrinho.

A loucura, os devaneios ou os sonhos, neste caso, não tematizam a si mesmos, ou seja, não se configuram enquanto objeto ou conteúdo do *Romance*, mas exercem o papel de formadores do gênero sátira menipeia. Tais recursos promovem a quebra da ideia de unicidade e integridade do ser e de seu destino, instaurando a dúvida, a incerteza, o homem dubio, inacabado e incompleto, no plano literário, em contraposição ao ideal de totalidade e perfeição, do mundo fechado e acabado dos gêneros sérios antigos. No *Romance d'A Pedra do Reino*, esse artifício facilita também a liberdade de expressão e de fantasia, propícia à concatenação dos acontecimentos conforme os anseios e os projetos artísticos de Quaderna. Desse modo, o narrador estabelece a coerência interna do enredo e consegue esclarecer sua descendência dos reis da Pedra do Reino e seu sobrenome Quaderna, inserindo personagens fictícios na representação dos acontecimentos reais que se passaram em Pedra Bonita. Em razão dessa autonomia, ele trabalha ainda com a livre adaptação da história, lançando mão da fusão entre acontecimentos históricos e fictícios, e mesmo manipulando os fatos em tentativas diversas de inversão da história oficial, objetivando ajustá-la a seus interesses, como o que segue:

Ora, eu sabia que meu tio-bisavô, Dom Pedro I, Imperador da Pedra do Reino, não tinha filho nem filha, de modo que fiquei abismado com as mentiras desse romance. Até que, muito depois, soube que quem tinha uma filha bastarda era o outro Dom Pedro I, o falso, o impostor da Casa de Bragança. (SUASSUNA, 2014, p. 98).

A “desmoralização” e o escárnio em relação à família real portuguesa acontecem em várias outras passagens como forma de afirmação dos “verdadeiros” reis do Brasil, os antepassados de Quaderna. Esse recurso corrobora ainda um dos aspectos do *Romance*, que é o de afirmar a soberania do Brasil e a consolidação de sua cultura frente a Portugal e a outras nações europeias.

Ressalta-se ainda outro modo de tratar a liberdade de expressão e de fantasia, que não se encontra no nível da narração, conforme observado por Mikhail Bakhtin (2018) acerca das particularidades da sátira menipeia. No caso do *Romance d’A Pedra do Reino*, é fundamental analisar como tal liberdade ocorre também no nível da narrativa, enquanto tema, uma vez que a metalinguagem ou autoconsciência literária coloca-se como uma das hipóteses de compreensão do texto. Nesse caso, no relato dos fatos ao corregedor, Quaderna demonstra total consciência de como deve proceder em relação à atividade artística e de que a forma de elaboração do texto literário posta-se como responsável pelos seus efeitos no público e pelo lugar que a obra ocupará no tempo e no espaço: “- Senhor Corregedor, lembro mais uma vez que sou um Epopeieta, de modo que tenho certas liberdades que me são outorgadas pelo Gavião macho-e-fêmea e sertanejo que me serve de Musa.” (SUASSUNA, 2014, p. 487). Semelhantes liberdades conduzem à sublimação de acontecimentos e imagens, entre as quais a descrição da chegada do grupo do Rapaz-do-Cavalo-Branco como um evento suntuoso, rapidamente questionada pelo corregedor:

- E é verdade tudo isso? Todas essas roupas fidalgas, essas bandeiras, essas onças, esses acontecimentos estranhos, tudo isso é verdade ou é “estilo régio”?

- Bem, se o senhor quiser, pode imaginar somente uns cavalos pequenos, magros e feios, uma porção de gente suja, magra, faminta e empoeirada, arrastando por aquela estranha Estrada uma porção de velhos animais de Circo, famélicos e desdentados, numa tropa pobre e amontoadada. Para mim, porém, somente o facho sagrado da Poesia régia é capaz de dar a medida daquele evento extraordinário, de caráter epopeico! (SUASSUNA, 2014, p. 398-399)

O olhar atento para os exercícios de metalinguagem no *Romance* leva à compreensão de que se revelar preocupado com a construção poética confirma o anseio do texto por discutir a arte literária, enquanto espaço de formação, de disseminação de saberes e de questionamento acerca de verdades oficialmente



instituídas. No relato de um encontro entre Ariano Suassuna e Josef David Yaari, descrito no *Almanaque Armorial* (2012), em que ambos refletem a respeito das artes literária e plástica, sobretudo no tocante às esculturas de Francisco Brennand, artista pernambucano, amigo de Suassuna e participante do Movimento Armorial, Yaari afirma sua concepção de que a Arte possibilita “refazer quase todos os caminhos” devastados pelo racionalismo. Ademais, segundo ele, “o depoimento do artista é mais amplo e mais profundo do que a discussão intelectual.” (SUASSUNA, 2012, p. 250, 251). Ao que tudo indica, Ariano comunga dessa mesma percepção, pois em suas diversas aulas-espetáculos e entrevistas, o autor reafirma os anseios em criar uma arte que, até do ponto-de-vista político, seja o caminho para que o Brasil se plasme como Nação verdadeira. Nessa perspectiva, ele reitera o papel fundamental que o artista exerce no meio social. Especificamente em referência ao país, repetidas vezes, Ariano Suassuna aborda a questão do Brasil oficial e do Brasil real e que, mesmo tendo nascido, se formado e “se deformado” na oficialidade, impõe a si o compromisso de trazer para suas obras a arte popular brasileira, a qual se manifesta como a verdadeira arte. É nesse sentido que Quaderna parece evocar a voz de Suassuna ao trazer para a sua narrativa a história de seu povo, não mascarada, mas sublimada, refletindo, ao mesmo tempo, quanto aos modos de se fazer isso literariamente.

Ainda em relação a esse caráter de autoconsciência literária, do qual Quaderna se estabelece como porta-voz, evidencia-se uma fala sua, ao se referir à leitura de *Sonho de Gigante*, de J. A. Nogueira, a qual parece sintetizar a natureza antitética que configura a sátira menipeia:

Falava-se lá, na possibilidade de um Brasileiro escrever um livro bifronte, tendo, por um lado, o “arremesso patriótico e épico” e, por outro, a “gargalhada vergalhante”; um livro que aliasse a “hilaridade a um fundo mais ou menos visível de amargas preocupações e escura melancolia”, com “uma face de sonhos lunares e amor ao Absoluto, e outra solar, heroica”. Vi, então, que, mesmo com aquelas contradições e mais com a obsessão da cinza que a visagem da Onça tinha instalado em meu sangue, talvez por aí eu conseguisse instaurar, no meu sangue, a unidade, e na Arte a mais alta nobreza do “estilo régio”. (SUASSUNA, 2014, p. 541, 542)

Das particularidades do gênero sátira menipeia, preconizadas por Mikhail Bakhtin (2018), a que se refere à assimilação dos elementos de uma utopia social, encontra lugar amplo e fundamental no *Romance d’A Pedra do Reino*, visto que uma

das principais motivações da narrativa sustenta-se na hecatombe ocorrida na região de Pedra Bonita, a qual entrou para a história oficial como um dos eventos messiânicos mais cruéis do nordeste brasileiro. Embora não se conformem totalmente à prerrogativa de Bakhtin (2018, p. 134) de que os princípios utópicos se introduzem “em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos”, as circunstâncias formadoras da utopia notabilizam-se no texto de Suassuna, confluindo, inclusive, para cinco planos de análise.

O primeiro deles, como situação utópica fundadora, refere-se ao fato histórico: a sucessão de sacrifícios humanos e de animais, na Serra do Catolé, fronteira de Pernambuco e da Paraíba, no ano de 1838. Neste lugar, formado por um conjunto de rochas, erguiam-se duas pedras muito altas, chamadas de torres do Castelo do rei Dom Sebastião, o qual, segundo as sucessivas promessas dos líderes João Antônio dos Santos, João Ferreira e Pedro Antônio, pautados no mito sebastianista português, seria desencantado por intermédio do sangue que os fiéis derramariam ali. Ressurgido, Dom Sebastião instauraria um novo reino de igualdade entre ricos e pobres, brancos e negros. Tais acontecimentos emergem no *Romance* pela transcrição de vários excertos dos cronistas Francisco Augusto Pereira da Costa e Antônio Áttico de Souza Leite.

Quaderna processa a transfiguração desses relatos, plasmando a história oficial pela sua visão pessoal, enquanto narrador, engendrando, portanto, um segundo patamar para a realização da utopia. Agora, os fatos manifestam-se depurados e enobrecidos pelos olhos e pela voz do protagonista e o que, para Pereira da Costa e Souza Leite, constituiu-se como acontecimento sangrento e cruel, converte-se num ideário sagrado e glorioso. Ainda que se refira ao massacre e descreva as cenas das mortes brutais dos crentes e de seus líderes, o que prevalece no texto é o tom de exaltação dos antepassados do narrador. Ressalta-se ainda que, pelos recortes e transcrições das crônicas efetivadas por Quaderna, sobressaem-se os elementos de uma utopia social, conforme se verifica na fala que segue:

Apesar de oficial, porém, e de ter instilado em mim a peçonha do “campo encantado e sagrado, banhado de sangue”, a carta relatório omite uma porção de fatos importantes ligados à política dos Quadernas. Não explica, por exemplo, que o exército d’El-Rei Dom Sebastião viria era para destruir os poderosos. Nem relata que, além das pessoas, meu bisavô mandava também

degolar cachorros, que no dia da Ressurreição, deveriam voltar, transformados em dragões, para devorar todos os proprietários, repartindo-se então as terras dos finados com os pobres. Por isso, Pereira da Costa, depois de confirmar que o Rei tinha sete mulheres, diz que, “além do fanatismo religioso”, transparecia também, “entre esses Visionários, um como que pensamento socialista”. (SUASSUNA, 2014, p. 75)

Os episódios de 1838, trazidos para o presente da narrativa de Quaderna, um século depois, configuram uma terceira perspectiva para a criação do espaço ideal harmônico. A consumação desse mundo futuro se dará nos sonhos do narrador, pela construção de seu Castelo poético. Como Pedro Dinis não dispõe da coragem dos antepassados para iniciar um movimento messiânico e um possível enfrentamento das forças governamentais, tampouco possui recursos financeiros para se postar como soberano, ele afirma sua condição de herdeiro do trono da Pedra do Reino, por intermédio da reconstrução de sua história familiar, autocoroando-se, inclusive, e pretende edificar seu reinado pela elaboração literária da Obra Máxima da Humanidade: “Entendi, logo, que, se eu fosse declarado ‘Gênio da Raça Brasileira’, meu Castelo poético e perigoso faria de mim, não mais individualmente, mas de modo ‘oficial e selado pelo Governo’, Rei do Brasil!” (SUASSUNA, 2014, p. 187). De fato, Quaderna encerra sua narrativa na condição de rei; o livro finaliza com a descrição de um sonho do herói, adormecido em sua espreguiçadeira, findo o primeiro dia de interrogatórios: “Eu terminara minha Epopeia, minha Obra de pedra e cal, edificando, no centro do Reino, o Castelo e Marco sertanejo que tinha sido o sonho de toda a minha vida.” (SUASSUNA, 2014, p. 739, 740). No seu reino, “Peões, bispos, Rainhas, Reis, cavalos e Cavaleiros” dividem o mesmo espaço e as mesmas condições de nobreza. A coroação de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna será presidida pelo Arcebispo da Paraíba e chancelada pela Academia Brasileira de Letras, pelos membros do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, por Rodrigues de Carvalho, Sylvio Romero, Joaquim Nabuco, José de Alencar e Euclydes da Cunha. E, em uma inequívoca confirmação da soberania do povo e da arte popular, o herói se institui “como Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil, ante a alegria delirante do Povo Brasileiro e ao som de uma Música sertaneja de tambores, pífanos, triângulos, violas e rabecas. Eram galopes e repentes-esporeados;”. (SUASSUNA, 2014, p. 741)

As últimas duas formas de assimilação dos elementos da utopia social ao *Romance d'A Pedra do Reino* desenvolvem-se no tempo muito próximo do presente

da narrativa e dizem respeito às profecias e visões referentes à fuma misteriosa e ao retorno de Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco. O Velho Nazário Moura, transformado em figura profética pelas ações e palavras de Quaderna, no instante do retorno de Sinésio a Taperoá, relata a visão que teve da fuma misteriosa, guardada por uma Onça mítica. Segundo o profeta, se o povo encontrasse a fuma, seria “tudo feliz, rico, bonito, poderoso e imortal”. A própria Onça promete “ouro, prata e diamantes”, a “Coroa da Pedra Cristalina” e a felicidade de todos que se aproximassem dela. (SUASSUNA, 2014, p. 426). Coincidentemente, a história revela que Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, pai de Sinésio e padrinho de Quaderna, escondera muitas riquezas em uma fuma sertaneja, antes de morrer, a qual deveria ser encontrada por Quaderna a partir de um mapa cifrado. Não seria por mera casualidade, portanto, que a viagem empreendida por Quaderna e pela caravana do Rapaz-do-Cavalo-Branco, após a chegada deste à cidade, objetivava encontrar o tesouro escondido, que serviria para financiar uma nova Revolução Comunista, segundo as suspeições do corregedor; de acordo com Quaderna, porém, seria o único meio de restituir a Sinésio o poder político, antes exercido pelo pai.

O rapaz, quando reaparece na cidade, apresenta-se transfigurado em príncipe, cavaleiro e anjo, montado em um cavalo branco, portando exuberante vestimenta cavaleiresca e sertaneja e com um olhar ao mesmo tempo modesto e altivo. Nessas circunstâncias, ele surge como atualização da imagem do rei Dom Sebastião e como revigoração do mito sebástico, em uma fusão entre o que acreditavam os “antepassados” de Quaderna, os “reis” de Pedra Bonita, e o que esperava o povo português com o retorno de seu rei perdido em Alcácer-Quibir:

O povo nunca perdera a fé na sua volta, quando ele, ressurreto, realizaria a Restauração, ou instauração de não sei que *Reino*, um Reino sertanejo no qual os proprietários seriam devorados por dragões e todos os Pobres, aleijados, cegos, infelizes e doentes ficariam de repente poderosos, perfeitos, venturosos, belos e imortais. (SUASSUNA, 2014, p. 422)

Esses cinco modos como se manifestam os elementos da utopia social no *Romance* revelam uma visão idealista de como se poderia instalar um estado socialista naquele espaço. Prevalece entre os personagens um desejo de transformação social, econômica e mesmo política, fundamentado, entretanto, em um

componente mágico, fantástico ou poético, qual seja o desencantamento do rei encoberto, a construção de um Reino pelos artifícios da linguagem, a localização de uma gruta guardada por um Onça mítica, ou o ressurgimento sobrenatural do “Alumioso”, filho de Dom Sebastião. Esse modo difere sobremaneira daquele pretendido por Adalberto Coura, o qual deveria acontecer por meio da revolução armada. No fim, nem uma, nem outra forma materializam-se no *Romance*, importando as discussões causadas acerca disso, as reflexões, as hipóteses, as provocações acerca do que seria o mais justo, mais plausível, mais próximo do conceito da verdade.

Caminha-se, desse modo, para a análise dos aspectos ideológico-filosóficos do livro, última particularidade da sátira menipeia, a ser tratada nesta seção, e a que se considera de maior pertinência para a formação do gênero, segundo Bakhtin (2018). No *Romance d’A Pedra do Reino*, tal qualidade da forma deve ser estudada em conciliação a outras duas características arroladas pelo filósofo russo: a estruturação do gênero em três planos – Terra, Olimpo, Inferno –, e que, no texto de Suassuna, convertem-se na tripla face do sertão – Inferno, Purgatório e Paraíso; e a criação literária fundamentada na variedade de gêneros e na pluralidade de estilos.

De acordo com Bakhtin (2018), todos os elementos que constituem a sátira menipeia alinham-se ao objetivo único de fazer despertar e vivenciar a “verdade”, ou o “fim ideológico-filosófico”, ainda que os mesmos não se explicitem sob uma única figuração pressuposta como correta na narrativa. Na verdade, manifesta-se uma imagem da “ideia em atividade”, inconclusa e inacabada, que se processa no texto, formando-o e sendo formada por ele, corroborada pelas frestas deixadas em aberto pelas demais peculiaridades do gênero, quais sejam as liberdades de expressão e de fantasia, a linguagem do naturalismo do submundo e do popular em contraste com a erudição, os diversos jogos de oposições, o traço cômico e o riso ambivalente, a loucura, a utopia social, a multiplicidade de gêneros e de estilos e o espaço cindido em Terra, Céu e Inferno.

Pela diversidade de quadros que formam o *Romance*, evidenciam-se algumas “verdades” ou “ideias” em processo de desenvolvimento, relacionadas a questões políticas, sociais, filosóficas e artísticas. Parece mesmo que sua temática direciona-se a uma árdua viagem em busca da “verdade”, com personagens frequentemente mergulhados em tal conflito. Em primeiro plano, apresenta-se um narrador-protagonista que pretende provar, por intermédio de sua palavra, a verdade de seu

passado régio e de sua inocência diante dos “crimes” ocorridos naqueles anos tumultuosos compreendidos entre 1930 e 1935. Entretanto, nesta tentativa de evocar a verdade dos fatos, ele oculta sua última palavra ou até se esquivia dela. O livro encerra-se justamente com o fim do primeiro dia de depoimento e, embora Quaderna tenha se referido a muitos episódios de sua própria história, da história de Taperoá e da história de seu país, tudo parece deveras impreciso. Não há certeza acerca de sua descendência dos “reis” da Pedra do Reino, podendo ser apenas produto de delírio e sonho. Não se esclarecem as motivações do crime contra o padrinho, tampouco se elucida a quem interessava sua morte, e ainda não existem garantias de que o Rapaz-do-Cavalo-Branco seja mesmo o filho caçula de Dom Pedro Sebastião que ressurgira.

O caráter dúbio do narrador reflete-se na voz de outros personagens que também se empenham em favorecer suas certezas. Destacam-se, pelo menos, dois núcleos do *Romance*, os quais se manifestam em forma de debate, ou mais precisamente, aproximam-se muito dos diálogos socráticos. Um deles é representado pelo par rival, o promotor Samuel Wandernes e o bacharel, advogado e filósofo Clemente Hará de Ravasco Anvérsio. Entre os dois, estabelecem-se, em muitos momentos da narrativa, discussões referentes aos verdadeiros representantes da cultura e do povo brasileiro, além de embates fervorosos sobre posicionamentos políticos de esquerda e de direita. O outro eixo, fundamentado nas figuras de Adalberto Coura e Arésio Garcia-Barretto, apesar de ocupar um espaço menor na narrativa, revela-se substancial para as discussões emergentes naquele período, relativas a capitalismo, socialismo e comunismo, conforme anteriormente analisado. Do conjunto argumentativo desse segundo grupo, vale destacar, inclusive, uma clara referência ao significado do que seja a “verdade”:

“Chama-se verdade, Arésio, uma afirmação com a qual mais de um homem concorda. Quanto maior o número desses homens, maior a importância dessa verdade. O resto, (*sic*) é confusão e sonho de idealistas! Assim como não existe Verdade em si, também não existe falsidade em si. Uma falsidade é somente e sempre um choque de verdades. Daí eu dizer, no meu livro, que quanto mais verdades sociais e menos verdades individuais existirem, mais haverá progresso, compreensão e felicidade entre os homens.” (SUASSUNA, 2014, p. 641)

Pelo pensamento socialista de Adalberto, chega-se à ideia da Verdade como produto da organização econômica total e absoluta e que, da semelhança entre todas as verdades, decorre a paz entre os homens. Embora mantenha-se a noção de não haver uma verdade única e correta, visto que o personagem trata de um conjunto de “verdades parciais”, pressupõe-se o sistema socialista como um espaço de harmonização dessas verdades.

Entre os pares, não há uma parte vencedora, nem uma verdade que prevaleça. Na suposta seriedade das teorias de Samuel e Clemente, imiscui-se o elemento cômico, como atestam as denominações dos movimentos literários criados por eles, como meio de exposição de seus nacionalismos, quais sejam, respectivamente, o “Tapirismo Ibérico do Nordeste” e o “Oncismo Negro-Tapuia do Brasil”. Nesse sentido, o riso, deduzido das manifestações políticas, filosóficas e literárias de ambos, provoca o destronamento daquilo que se poderia constituir como “verdade”. Esfacelam-se ainda tais princípios perante a atitude de Quaderna em tentar unir, em sua pessoa, posicionamentos tão antitéticos, como a declaração ao Corregedor de sua posição política apresentar-se como “Monarquista de Esquerda”. Quanto ao outro grupo, a despeito do profundo conhecimento demonstrado por Adalberto acerca de sistemas governamentais, suas verdades, baseadas em uma visão muito idealizada, não se sustentam diante da racionalidade brutal e cruel de Arésio.

Essas situações podem ser compreendidas como peripécias da “verdade” e da “ideia” no universo da narrativa. Entretanto, as perspectivas ideológico-filosóficas do *Romance*, como um todo, avançam para níveis mais profundos de interpretação. Visivelmente, estabelece-se uma relação com a História do Brasil, a começar pela referência ao episódio de Pedra Bonita, passando pelas revoluções que marcaram o nordeste brasileiro de 1912 a 1935, principalmente o levante liderado por Luís Carlos Prestes. Mas essa correspondência não se faz puramente de modo referencial aos fatos. Prevalece uma atitude interpretativa e questionadora acerca da História nacional, com intenções de motivar, buscar e experimentar possíveis “verdades” referentes à formação política e cultural da nação, evidenciando, principalmente, a gama de conhecimentos e de crenças que se articulam nesse processo.

Nesse sentido, o *Romance* pode ser observado sob a ótica de dois momentos na história, um tempo sincrônico e outro tempo diacrônico, sugerindo uma dinâmica



no processo de construção do ideário posto em atividade no interior do texto. De maneira quase instintiva, focaliza-se inicialmente o presente da narrativa (1938) circundado pelas intensas manifestações políticas, sociais e artísticas dos anos de 1930. As referências históricas, compreendendo as guerras, insurreições e revoluções ocorridas principalmente no nordeste brasileiro desde o início do século XIX até o momento da ação narrada estabelecem-se como eixos referenciais e figurativos para o que se compreenderá, posteriormente, como as possíveis concepções ideológicas e filosóficas do texto. Sistemáticamente, o narrador destaca o que denomina “insurreições do Povo castanho brasileiro”: a “Insurreição da Serra do Rodeador”, em 1819, destacado precedente para a chamada “Guerra da Pedra do Reino”, acontecida entre 1835 e 1838, e a “Guerra do Império do Belo Monte de Canudos”, em 1897, tema de *Os sertões*, obra substancial para a formação literária de Quaderna. Do século XX, ressalta-se o conjunto qualificado como “Grande Revolução Sertaneja do Povo Fidalgo-Castanho do Brasil”: a Guerra de Doze, em 1912, a Guerra do Santo Padre do Juazeiro, em 1913, a Guerra da Coluna Prestes, em 1926, a Guerra de Princesa, em 1930, a Guerra do Verde, em 1932, e a Guerra do Reino, em 1935. Há ainda a alusão aos movimentos não restritos ao nordeste, desse mesmo período, como a “Revolução Liberal”, em 1930, “os primeiros tiroteios e greves comunistas que tiveram o Recife como centro”, em 1931, a “Revolução Constitucionalista” de São Paulo, em 1932, e a “Revolução Comunista”, de 1935, “cujos centros principais foram o Rio, o Recife e o Rio Grande do Norte”. (SUASSUNA, 2014, p. 371)

Essas informações, registradas durante o depoimento de Quaderna ao Juiz-Corregedor, delineiam o quadro de agitações políticas por que passava o país e que culminaria no regime ditatorial do “Estado Novo”, instaurado pelo governo de Getúlio Vargas, em 1937. Desse modo, a vinda de um inquisidor, a mando do governo, a Taperoá, em 1938, para ouvir Quaderna, na tentativa de esclarecimento das circunstâncias da morte de Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, em 1930, bem como dos fatos decorrentes da chegada do Rapaz-do-Cavalo-Branco e de sua caravana, em 1935, desvelam uma aguda interposição de fatos históricos aos acontecimentos narrados no *Romance*. A esse propósito, o próprio narrador esclarece:

Por outro lado, do ponto de vista geral do Brasil, com o tenso e carregado ambiente político que estávamos vivendo desde a Revolução comunista de 1935 e o golpe de Estado de 10 de Novembro do ano passado, 1937, a nossa Vila estava subvertida por muitos ódios, ressentimentos, ambições e invejas, meio endoidecida por um ambiente inquisitorial de denúncias, suspeitas, cartas anônimas e traições, às vezes as mais inesperadas.

De fato, desde Novembro de 1935, depois da frustrada insurreição comandada por Luís Carlos Prestes, chefe dos comunistas brasileiros, a repressão vinha sendo violenta. Estavam presos ou exilados inúmeros comunistas e liberais-de-esquerda da Aliança Nacional Libertadora, partido que desencadeara a revolta e fora colocado fora da lei. Durante certo tempo, o Presidente Getúlio Vargas parecera se aliar ao partido de extrema-direita, a Ação Integralista Brasileira, chefiada por Plínio Salgado (aquele mesmo que o nosso Samuel tanto admirava, colocando-o ao lado do General Francisco Franco e do Doutor Antônio de Oliveira Salazar, os três formando as grandes esperanças de restauração do grande império da Nova Ibéria). Mas, de repente, sem que ninguém esperasse por aquilo, o Presidente Vargas deu um golpe de Estado no dia 10 de Novembro de 1937, suspendendo as eleições, as garantias constitucionais, estabelecendo uma rigorosa censura, instituindo o famoso Tribunal de Segurança Nacional (do qual faz parte o nosso poeta Raul Machado) e colocando os integralistas fora da lei, como fizera já, dois anos antes, com os comunistas. (SUASSUNA, 2014, P. 247, 248)

Os indicativos históricos prosseguem na voz de outros personagens em diversas alusões, especialmente, ao nome de Luís Carlos Prestes e ao sistema comunista e socialista, associando-se, por vezes, o personagem Sinésio à imagem do líder revolucionário de 1935, mesmo ano, aliás, dos episódios circunscritos à chegada do filho de dom Pedro Sebastião a Taperoá, e da chamada "Guerra do Reino".

A predominância desses temas no decorrer da narrativa delineia, portanto, posicionamentos políticos, manifestados, substancialmente, pelos diálogos e debates entre personagens, revelando um modo de narrar que, apenas aparentemente, parece desejar que as verdades se construam por si. Como ilustração, apresentam-se a reunião na Casa Paroquial, com a presença do Bispo, dos padres e das “pessoas ricas, mais esclarecidas e mais responsáveis da Vila” (SUASSUNA, 2014, p. 507), mais propriamente a aristocracia e a burguesia urbana de Taperoá; o diálogo inflamado entre Arésio Garcia-Barretto e Adalberto Coura; e os debates entre o professor Clemente e o doutor Samuel, que marcam toda a narrativa.

Na reunião com o Bispo, ressalta-se o discurso inflamado do Comendador Basílio Monteiro contra Luís Carlos Prestes, adjetivado como “homem nefasto”, que, já em 1926, ensanguentara o “solo sagrado” do sertão, e agora intencionava tomar o poder e instalar uma “República Soviética” no Brasil, com o sistema comunista, o qual promoveria um “assalto às instituições”. Em sua fala, o Comendador exalta a tomada

do poder por Getúlio, qualificando-a como “Gloriosa Revolução de 30” e atribui a João Pessoa o título de “Grande Herói paraibano”, no que é apoiado “por apenas duas ou três vozes discretas” (SUASSUNA, 2014, p. 522). Quando se refere à Guerra de 1912, como um episódio de violência à vida e à propriedade, de atentado à honra e ao pudor, do qual participara João Duarte Dantas, que assassinaria João Pessoa, em 1930, levantam-se contra ele várias vozes, pois, dentre os convidados para a reunião, numerosos eram os adversários de Pessoa e que haviam participado da revolta citada. Primorosamente costurados, fatos históricos alinhavam-se à ficção, e o Coronel Joaquim Coura, franco opositor de Basílio Monteiro, chega a afirmar que Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto fora assassinado pelos “agentes do Governo da Paraíba” (SUASSUNA, 2014, p. 527). Vale salientar, para além da diegese ficcional, que João Dantas pertencia ao grupo de João Suassuna, pai de Ariano, morto no mesmo ano de 1930.

Para arrematar suas asseverações, o Comendador relaciona o grupo do Rapaz-do-Cavalo-Branco aos comunistas e afirma que “Uma República comunista está instaurada em Taperoá.” (SUASSUNA, 2014, p. 528). Ainda, para estabelecer sua posição e para a compreensão do que se confirmará como um dos ideários da narrativa, coloca-se, de modo extremamente significativo, a sua declaração de que, para se ter “uma ideia segura” dos acontecimentos daquele dia, “basta verificar de que lado ficou, logo, a ralé, esse Povo indisciplinado, mal-educado e analfabeto que é a mancha vergonhosa da face do nosso Brasil.” O povo “ignorante, fanático e miserável” ficou com aqueles “que invadiram nossa Vila nas caladas da noite!” (SUASSUNA, 2014, p. 524). Definitivamente, o Comendador Basílio Monteiro despreza a participação do povo, o qual considera incompetente, nas decisões de ordem política e social.

Quanto ao diálogo entre Arésio e Adalberto, já descrito anteriormente, o arranjo argumentativo assenta-se na exposição deste último em favor do sistema socialista. Adalberto, de quem se dizia ter se encontrado pessoalmente com Prestes, apresenta um conhecimento bastante profundo acerca do assunto. A eloquente conversa cumpre adequadamente o papel de uma aula de história e de política, tamanho o acervo teórico demonstrado pelos dois rapazes, principalmente por Adalberto, que recebeu sua “instrução revolucionária”, no Recife, e que chegou até a escrever um livro, *Pensamentos sobre o Estado*, cujo cerne localiza-se na ideia de

que “o Estado deve existir, cada vez mais sólido e forte, exatamente para que todos os homens possam satisfazer, com perfeição e em segurança, suas necessidades e sua vontade de poder!” (SUASSUNA, 2014, p. 641). A despeito do acentuado conhecimento político, social, econômico e histórico e do domínio linguístico demonstrado por Adalberto, seu discurso aproxima-se muito de algo um tanto sonhador e utópico em confronto ao racionalismo e ceticismo de Arésio, que encerra o encontro, violentando o interlocutor com uma pancada na cabeça e ainda raptando sua noiva. Tal ato pode ser compreendido simbolicamente como crítica ácida a um socialismo pautado no idealismo abstrato e desmascaramento da hipocrisia desse sistema que “amava” o povo em abstrato, mas desconhecia o Brasil real.

Por seu turno, Samuel Wandernes, branco, fidalgo, católico e poeta, e Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, negro, bastardo, anticlerical, ateu e filósofo, ambos formados em Direito, concentram em si, cada qual, respectivamente, a roupagem típica do direitismo e do esquerdismo. Desde 1930, Samuel pertencia à Ação Integralista Brasileira, partido de Plínio Salgado, e Clemente aderira à Aliança Nacional Libertadora, partido ligado ao Comunismo, mas que agregava liberais. As diferenças políticas que já marcavam os dois mestres desde a chegada a Taperoá, tornam-se extremadas a partir de então, e a rixa ideológica projetou-se para outros campos como “o literário, o histórico, o filosófico, e até o religioso.” (SUASSUNA, 2014, p. 254). Para eles, todos os aspectos da vida dividiam-se entre Direita e Esquerda e a expressão de tais posicionamentos, no livro, por vezes, limita-se, estreitamente com o humor. De fato, ainda que tenham vindo morar na fazenda dos Garcia-Barretto para atuarem como preceptores dos filhos da aristocracia, particularmente de Arésio, Sinésio e Quaderna, e tenham passado a estes basicamente toda a educação formal que receberiam na vida, Samuel e Clemente recebem do narrador um olhar um tanto irônico, chegando a imitar a caricatura. Tal imagem apresenta-se evidente quando se explica o “Tratado da Filosofia do Penetral”, de Clemente, “destinada a ultrapassar os *Estudos Alemães* de Tobias Barreto e a revolucionar o ambiente filosófico brasileiro.” (SUASSUNA, 2014, p. 165), o qual, no entanto, parece muito mais a reunião de um amontoado de termos esdrúxulos sem muito sentido, e quando se revela a “obra-de-gênio” de Samuel, chamada “*O Rei e a Coroa de Esmeraldas*”, “uma espécie de sagração mítica da História de Portugal na

História do Brasil” (SUASSUNA, 2014, p. 214), mas que, absurdamente, se resume a um poema de cinco versos, intitulado “A Herdeira”.

Desse quadro, depreende-se uma visão crítica mordaz dirigida à falta de lucidez e autoridade teórica de ambos, satirizando-os, por refletirem e refratarem pensamentos políticos tão contraditórios e, por vezes, tão inócuos. Samuel é a figurativização de uma Direita que se pretende grandiosa, superior e de raízes nobres, contudo vazia de projetos e de ação. De outra parte, Clemente projeta a imagem de uma esquerda radical, sobejada de erudição, fundada no marxismo ortodoxo e nas diretrizes soviéticas, distante da linguagem e da vida do povo brasileiro.

O ápice da ridicularização dos mestres demonstra-se na descrição do “*ordálio-brasileiro*”, no qual tomarão parte após o escarnecimento que fez Samuel sobre Luís Carlos Prestes. Em uma ação inteiramente carnavalizada, manifestando a ambivalência das imagens e o uso de objetos fora de seu contexto natural, ou a “excentricidade”, “a vida deslocada de seu curso habitual” (BAKHTIN, 2018, p. 144), Clemente escolhe penicos como armas, e ainda zomba do oponente:

Você vai morrer por minha mão, hoje, Samuel! E, o que é pior, vai morrer levando penicadas! Duas tragédias de uma só vez: primeiro, primeiro porque você vai morrer e a morte é sempre uma coisa desagradável; depois, porque vai morrer de morte engraçada, de modo que nunca mais deixarão de rir à sua custa. “Como morreu o Doutor Samuel Wan d’Ernes, descendente do homem de confiança do Príncipe João Maurício de Nassau?” – perguntarão uns. E os outros responderão: “Morreu duma penicada que levou na cabeça, dada por um Filósofo negro-tapuia e comunista!” (SUASSUNA, 2014, p. 284)

O quadro, espetacularizado e carnavalizado, se completa com a roupagem cavaleiresca trazida por Quaderna para que os oponentes usassem, assim como ele e Malaquias, os quais serviam como padrinhos do duelo. As capas de cavalcadas exercerão papel fundamental para a imagem formada ao fim do embate, quando Samuel, tendo perdido a batalha, volta para casa com o penico “enterrado na cabeça”, em uma descrição, apesar de cômica, carregada do olhar idealizado de Quaderna:

o outro, com o penico à guisa de elmo, mitra ou coroa imperial, com seu manto Azul com cruz de Ouro às costas, apresentava, de fato, um perfil régio e heroico, envolvido radiosamente pela deslumbrante luz do ardente sol sertanejo. (SUASSUNA, 2014, p. 302)

Os três conjuntos que se apresentaram a modo de exemplo e indicadores de formações ideológicas dentro do *Romance* delimitam os posicionamentos políticos que se firmavam naqueles anos de 1930 e que, certamente, influenciaram grupos de pensamentos no decorrer dos tempos, mantendo-se em atividade até a época atual. Aparecem ali tanto os defensores de um comunismo ortodoxo, quanto aqueles com visão deturpada e estereotipada acerca do regime; emergem partidários tanto da Revolução de 1930, quanto os contrários a ela, apoiadores, inclusive de grupos que culminaram na morte de João Pessoa, aliado de Vargas; definem-se, enfim, uma Direita e uma Esquerda bem marcadas.

Esse cenário culmina no embate entre Quaderna e o Juiz-Corregedor, travado durante o primeiro dia de depoimento e cujo relato ocupa praticamente todas as páginas do livro, em um crescente de construção e revelação da história pessoal do narrador. De modo um tanto paradoxal, o protagonista parece encontrar-se ao mesmo tempo ao centro e à margem das posições ideológicas colocadas acima. Por não compartilhar dos mesmos benefícios das classes privilegiadas, ele não participa da reunião na Casa Paroquial, com o Bispo, todavia toma conhecimento dos assuntos por intermédio de Dona Carmem Gutierrez; tampouco explicita opinião acerca do discurso de Basílio Monteiro proferido contra Luís Carlos Prestes e o comunismo. Entretanto, sutilmente, suas ideias vão tomando corpo no quadro da narrativa, e é bastante significativo para isso o anúncio de que poucos se entusiasmaram com a fala do Comendador, mas de que muitos dos presentes apoiaram o coronel Joaquim Coura, quando este se colocou contrário a João Pessoa e favorável aos Dantas e aos Garcia-Barreto.

No entanto, mesmo que se observe uma branda oposição às ideias do Comendador, nada confirma que Quaderna seja comunista. Ao se colocar no centro entre Clemente e Samuel, ele procura conciliar e atenuar as faces extremistas dos dois mestres: “não me animava a aceitar totalmente nem o Comunismo de um nem o Integralismo do outro” (SUASSUNA, 2014, p. 256). Quaderna se afirma “Monarquista de Esquerda”, exteriorizando seu anseio mais genuíno:

Meu sonho é fazer do Brasil um Império do Belo Monte de Canudos, um Reino de república-popular, com a justiça e a verdade da Esquerda e com a beleza fidalga, os cavalos, dos desfiles, a grandeza, o sonho e as bandeiras da Monarquia Sertaneja! (SUASSUNA, 2014, p. 355).

Nesse sentido, o herói situa-se no interstício entre a Direita e a Esquerda, como que em disputa perante a ideologia de uma e de outra, e, considerando seu ideal de se tornar um grande escritor, um “gênio da humanidade”, sua imagem pode ser comparada à da intelectualidade, que, pelo percurso histórico, parece estar sempre no centro da área de combate.

No que tange ao poderio econômico e hereditário, sua colocação também não se demonstra de forma precisa, Quaderna provém da família Garcia-Barretto, contudo à maneira bastarda, pois sua mãe não era irmã legítima de Pedro Sebastião. Ainda assim, ele cresce e mora durante vários anos na fazenda do padrinho, ocupando, inclusive o posto de seu conselheiro. Devido a essa origem, transita livremente no meio da aristocracia e da “burguesia urbana”, tento alcançado, por influência do padrinho cargos ligados ao governo como o de diretor da biblioteca municipal, tabelião e coletor. Por outro lado, revela sinceridade ao se misturar ao povo - os tangerinos, almocreves, contrabandistas, cachaceiros, cangaceiros, lavadeiras, Mulheres-Damas, vaqueiros e outros – na sua estalagem, na rua e nas festas das Cavalhadas, que organiza anualmente. Quanto à formação, recebeu tanto os ensinamentos acadêmicos de Samuel e de Clemente e dos padres do seminário, frequentado por algum tempo, quanto absorveu da sabedoria popular dos cantadores e compositores de folhetos de feira, dos quais se apresenta ora como discípulo, ora como mestre. Pelo aspecto religioso, Quaderna mostra-se também como fusão de elementos. Fundou o Catolicismo-Sertanejo, religião com leis e mandamentos próprios como a liberdade para a poligamia e o “pensamento socialista-sertanejo” (SUASSUNA, 2014, p. 462), sincrética ao se manifestar por “rituais astrológicos, zodiacais, mouro-cruzados e negro-vermelhos” (SUASSUNA, 2014, p. 534). E mesmo a religiosidade formaliza a conciliação entre os pensamentos de Samuel e Clemente: é Catolicismo por ser “uma religião bastante monárquica, cruzada e ibérica” e é Sertaneja por ser “suficientemente popular e negro-tapuia”. (SUASSUNA, 2014, p. 544)

Quaderna se move, portanto, como um ser ambíguo, ou sincrético, enfim. Não toma partido dos extremos, nem da Esquerda radical, nem da Direita, tampouco do Comunismo ortodoxo. Não exalta Getúlio ou João Pessoa. Mas Luís Carlos Prestes pode ser guerreiro no seu Reino de sonho:



o Chefe dos comunistas brasileiros, é um guerreiro, um fidalgo de espada, motivo pelo qual, montado a cavalo na “Coluna Prestes”, teve direito ao nobre título de “O Cavaleiro da Esperança”. Por outro lado, como Capitão do Exército, Prestes é um típico “capitão ilustre”, daqueles que, segundo o *Almanaque*, podem ser personagens de Epopeia! (SUASSUNA, 2014, p. 353).

A “Monarquia de Esquerda” de Quaderna, regime de governo que deverá imperar em seu Reino poético, onde todos serão princesas, príncipes, reis, cavaleiros e guerreiros, se dispõe em direção ao povo, e o grande anseio do herói é a elevação desse povo castanho, afidalgá-los. Mesmo o povo castanho coloca-se como fusão: nem negro, nem branco, representa o povo sertanejo, ou o povo brasileiro. Para Clemente e, conseqüentemente, para Quaderna, simboliza o homem inicial, o princípio, a criação humana:

segundo Clemente, o nosso Sertão é a terra mais antiga do Mundo, é o berço da Raça Humana. Diz ele que nós, Sertanejos, somos descendentes diretos do Tapuia, do “Homem castanho inicial”, brotado da terra parda do Sertão num dia em que ela estava umedecida, e, depois, errante por entre os espinhos e as muralhas de pedra sertanejas. (SUASSUNA, 2014, p. 573)

Para erguer seu Reino de sonho, o Castelo poético, por intermédio da literatura, Quaderna bebe na “Fonte do Cavalo-Castanho”, o seu Sertão. Como ele mesmo afirma, “naquele Sol, queima seu sangue, naquela Água, embebe seu Sol, aquela Fonte do cavalo sertanejo galopa no seu riso e no seu sangue, o sangue da terra de onde sai tudo o que sonha, como Visionário, Astrólogo e Profeta sertanejo.” (SUASSUNA, 2014, p. 410, *adaptado*). O seu povo, o povo sertanejo firma-se como inspiração, centro e fundamento desse reino. Em suas raízes e em sua formação, em suas crenças e costumes, em sua religiosidade e em suas festas encontram-se a origem e o sustento para a edificação de sua Obra Máxima. É para esse fim, portanto, que Quaderna conhece profundamente a tripla face do sertão, em cujo seio foi também gerado e criado.

Bakhtin (2018) descreve como uma das particularidades da sátira menipeia a sua estruturação espacial em três planos -Terra, Olimpo e inferno -, considerando o necessário deslocamento dos personagens entre os espaços e os consequentes

“diálogos no limiar”. No *Romance d’A Pedra do Reino*, esses três planos convertem-se no que se denomina a tripla face do sertão: um Inferno, um Purgatório e um Paraíso; um sertão uno, com variedade de faces sobrepostas, mas geradas pela mesma natureza e, por isso, para sempre atadas, onde inexiste deslocamento espacial e anulam-se os limiares. Quaderna e o seu povo – e os seus personagens – pisam cotidianamente nesse chão ao mesmo tempo infernal, purificador e paradisíaco, moldando-o e sendo moldados por ele. Nos meses do sol causticante, a face diabólica abre sua boca “esburacada e demoníaca” e sopra ventanias secas provindas do mar. Então o “grande tabuleiro do sertão” se preenche de ossadas brancas e de gaviões bicando os olhos dos outros animais já mortos. Desses ventos quentes, emanam o fogo e as queimadas purgadores de todos os pecados. Então, erige-se a face angélica e paradisíaca do sertão, digna da imagem poética a ela atribuída:

se quiser entender, bem mesmo, tudo isso, deve limpar os olhos e ver, no tempo das águas, num ano de boas chuvas, já em Junho, quando as trovoadas passaram e os rios se limpam do turvo das enchentes, uma água rasa e clara deslizando, como prata, sobre a areia incrustada de cristais reluzentes. E ainda: o fulgor das malacachetas; os seixos amarelos, brancos e vermelhos das encostas e ladeiras; os poços dos rios, já meio secos, cuja água se retém, entretanto, por entre grandes pedras, e que nos oferecem, quando estamos caçando e com sede, o descanso, a sombra, a carícia do vento tornado suave pela proximidade da água; e a floração das jitiranas, de campânulas roxas ou azuis; das marias-brancas puras e imaculadas, parecidas com o jasmim-cambraia; dos pingos vermelhos dos feijões-de-pombo, que aparecem comumente no descampado, mas que eu posso imaginar sob a fronde umbrosa dos angicos e baraúnas, ou mesmo sob os pés de pau-d’arco-amarelo, misturando heraldicamente seu vermelho *de goles* ao amarelo *de ouro* que chove de cima sobre nós, cobrindo nosso rosto e nossos cabelos. (SUASSUNA, 2014, p. 410)

O sertão de Quaderna não se resume à terra seca e árida, a homens e animais descarnados, silenciados e tristes. Não se caracteriza apenas pelo cangaço, pelos levantes sertanejos, pelo misticismo ou pelo exótico de suas plantas e de seus bichos. É o sertão de tudo isso - autêntico e primordial -, e também das festas populares, dos cantadores, das Cavalhadas, do Bumba-meu-Boi e dos bonecos gigantes. É a sublimação de todos seus componentes pelo amálgama da face trina, o número três como símbolo da perfeição. Necessário, portanto, que o sertão fixe-se como inspiração, modelo e tema para a Obra de Quaderna: seu romance epopeico. É, pois, sobre essa terra e junto de seu povo que o herói se posiciona, depositando neles a construção de suas “verdades” e a propagação de seu “ideário”.

A partir de tal construção do narrador e do espaço, interpõe-se o questionamento fundamental referente à característica elementar do gênero sátira menipeia: de que modo se situa a “aventura da verdade” ou como se esclarecem “as vertentes ideológico-filosóficas” no *Romance d’A Pedra do Reino*? Responder a esse questionamento exige olhar o texto de um lugar mais distante, colocando-se diacronicamente à frente no tempo. A análise consistente de alguns elementos da narrativa, como datas históricas e nomes de personagens, e da temática que se reitera no conjunto da obra do autor culmina inevitavelmente em reflexões que levem em conta o olhar de quem escreve – Suassuna - e o tempo da escrita – anos 60 e 70 – e a potencial projeção das convicções políticas, artísticas e sociais de Ariano Suassuna naquilo que diz e na forma como age o personagem-narrador Dom Pedro Dinis Quaderna.

Para compreender tais relações, faz-se necessário pensar sobre o intenso envolvimento da intelectualidade brasileira com o tema do subdesenvolvimento, nos anos de 1950 e 1960, motivada pelo impacto da segunda guerra mundial sobre os países capitalistas e socialistas. A preocupação com o conceito de desenvolvimento passaria a considerar os países africanos, descolonizados ou em vias de independência e os países independentes da América Latina, empobrecidos e culturalmente atrasados por causa da grande exploração a que foram submetidos por séculos. No caso dos países latino-americanos, o ciclo de independência política promovido no século XIX não garantiu o desenvolvimento de produção tecnológica e cultural capazes de superar o atraso em relação aos países europeus responsáveis pelo avanço capitalista e continuavam, portanto, rurais e relativamente desindustrializados.

De qualquer forma, estava certo para os intelectuais nacionais e internacionais que havia, em sentido amplo, uma divisão mundial assim constituída: países capitalistas, no berço da revolução comercial e industrial, onde vigorava e vigora ainda, a pretensão explicativa de que os esforços individuais e a competitividade é que garantem o desenvolvimento; países socialistas, movidos pela revolução socialista de 1917 e suas consequências geopolíticas, especialmente após a segunda grande guerra – onde prosperava a ideia de que o Estado, controlado por trabalhadores, é que teria a capacidade de superar a miséria humana e, por fim, países do chamado terceiro mundo, em que conviviam ou um modelo capitalista atrasado tecnologicamente, ou mesmo um modelo subcapitalista, como é o caso de

países africanos, com lutas pela independência política ou já independentes politicamente.

Nesse sentido, além de descrever a situação dos países subdesenvolvidos, ou, para alguns, países do terceiro mundo, diversos intelectuais identificados com a necessidade de superação da miséria cultural e material de suas populações também se ocuparam em propor alternativas teóricas e políticas para o possível salto de desenvolvimento. No caso do Brasil, autores como Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro, Caio Prado, Paulo Freire e Antonio Candido, em suas respectivas áreas de pesquisa, concentram seus estudos nessas formas de leitura. O que caracteriza tais pensadores, além de suas posições intelectuais públicas, é ainda a identidade com partidos e organizações políticas, filiando-se burocraticamente às mesmas e ocupando, por alguns momentos, funções de estado.

Neste último aspecto, o da filiação a um projeto de disputa na sociedade, esses teóricos singularizam-se pela rejeição a uma tática de luta política importada quer seja da experiência das lutas de trabalhadores da Europa central, quer seja da experiência soviética. Ou melhor, defendem a interpretação da realidade nacional brasileira, suas características, desenvolvimento histórico e táticas políticas próprias, apartadas, por exemplo, da orientação tradicional marxista, dominante na cúpula, principalmente do PCB e outras organizações de esquerda. O PCB era, nos anos 1950 e 1960, a principal estrutura organizacional de esquerda brasileira, possuindo hegemonia em diversas áreas e instituições, como as artes, a cultura e o pensamento acadêmico. Há um consenso entre diversos autores que a tática adotada pelo partido seguiu a orientação da terceira internacional socialista e a leitura do PCUS sobre os países subdesenvolvidos. A União Soviética necessitava de que os partidos comunistas periféricos realizassem alianças com as supostas burguesias nacionais, para evitar o isolamento político e para hegemonizar-se em relação à China. Impunha, portanto, uma leitura de que os países pobres e subdesenvolvidos necessitavam, antes, realizar uma revolução burguesa, para superar a situação pré-capitalista ou feudal, para, em seguida, conquistar a revolução socialista. Nesse sentido, a aplicação dos princípios economicistas de leitura da realidade e a aplicação do materialismo histórico seria imprescindível para a tática política de superação da pobreza e conquista de um estado socialista.

A despeito disso, os autores citados anteriormente tendem a superar o fator exclusivamente econômico, como elemento determinante para a luta de classes. Uma

das causas para tal postura é a descrição de uma história de formação da sociedade brasileira totalmente diferente da formação europeia ou asiática. O capitalismo brasileiro teria, na visão desses intelectuais – e com razão – uma história de desenvolvimento diverso do europeu e dos países asiáticos ou africanos. Portanto, a luta pela autonomia e desenvolvimento nacional, ainda que em certos aspectos identificados com possíveis experiências externas, não poderia ser realizada da mesma forma, importando os mesmos conteúdos teóricos para adequá-los à realidade brasileira. Pelo contrário, o conhecimento já produzido em outras experiências históricas, e tornado ciência, é que deveria ser observado para ajustar-se à realidade nacional brasileira. Desvinculados da orientação central do chamado marxismo ortodoxo ou da via russa, tais autores defendiam, academicamente ou nos meios culturais e artísticos, uma tática para o desenvolvimento nacional vinculado às lutas do povo: uma revolução nacionalista, libertadora e popular, sem alianças com a burguesia nacional.

Caio Prado Júnior, por exemplo, nome destacado da intelectualidade desse período, dado o seu caráter pluridisciplinar - foi historiador, economista, geógrafo e filósofo -, inaugurou, já em 1933, como o livro *Evolução Política do Brasil*, uma nova forma de compreender a realidade brasileira que considerasse as relações entre passado e presente e examinasse possibilidades de mudança para o futuro. Antes desse período não se acreditava na possibilidade do povo brasileiro “mestiço”, oprimido e excluído atuar efetivamente para um processo de desenvolvimento nacional. “Caio Prado foi um dos primeiros a acreditar, a confiar na eficácia histórica do povo brasileiro. Para ele, as elites não fazem a história do Brasil sozinhas. O sujeito da história do Brasil não são as elites isoladas, mas as classes sociais em luta.” (REIS, 1999).

O livro *A Revolução Brasileira*, de 1966, possui significado substancial para o período, marcando o pensamento revolucionário brasileiro pós-64. Pela relação mantida também com o tempo de escrita do *Romance d'A Pedra do Reino*, interessa abordar, sucintamente, as ideias contidas ali. Conforme Caio Prado, para que o país se desenvolva, é necessário redescobri-lo, enxergando sua face oculta e desvelando o verdadeiro Brasil. E isso se torna possível apenas revisando, repensando e reconsiderando o que fora feito no passado, retomando, portanto, toda a história nacional. Para o autor, em princípio, a revolução brasileira não possui uma natureza socialista ou democrático-burguesa, pois ela não deve ser pensada doutrinariamente,

mas na dinâmica dos fatos, uma revolução em constante processo, que leve em conta os vários passados interferentes no tempo presente. Com efeito, o Brasil moderno e contemporâneo preserva marcas indeléveis de toda sua história colonial e deve encaminhar-se ao futuro, ponderando acerca de todas aquelas informações indispensáveis ao desenvolvimento. O fim deverá ser, necessariamente, socialista. Contudo, esse fim não deve constranger o presente. Será preciso superar todas as etapas históricas.

Nesse contexto, anos de 1950 e 1960, em que se deu a elaboração do *Romance d'A Pedra do Reino*, é imprescindível situar Ariano Suassuna também no cenário desse ambiente intelectual, seja convivendo com parte desses pensadores, seja produzindo e divulgando intelectualmente no âmbito da academia, considerando-se a posição que ocupava como professor universitário e seu engajamento e posicionamento político, alinhado à esquerda e à leitura da sociedade a partir de uma perspectiva popular. Pelo contato com suas entrevistas, pela análise de suas declarações durante as aulas-espetáculo e, sobretudo, pela revisão das figuras e temas de sua obra completa, ainda que não fosse, nesse período, filiado a um partido político, mostra-se notória sua opção por um tipo de “revolução brasileira” que considere as raízes populares e as ponderações sobre o passado histórico. Coloca-se também como incansável defensor da ideia de reconhecer o Brasil real frente ao Brasil oficial. Em suas falas, insistia em afirmar a existência de um “quarto estado”, de analfabetos e semi-alfabetizados – o grosso da população brasileira –, e que isso configuraria o Brasil real. Segundo o escritor, o Brasil ainda não se tornara Nação e, para alcançar tal condição, necessitava levar em conta esse quarto estado. Nesse sentido, firmou-se para ele o anseio da criação de uma arte que, até do ponto-de-vista político, fosse um caminho para que o Brasil se plasmasse como Nação verdadeira.<sup>48</sup>

Desse modo, o ideário da chamada revolução brasileira edifica-se sustentado e orientado pelo pensamento sociológico de Florestan Fernandes e antropológico de Darcy Ribeiro, por uma pedagogia voltada ao trabalhador, conforme ensina Paulo Freire, pelo necessário reconhecimento das relações históricas e econômicas entabuladas por um passado vs presente, segundo Caio Prado, e pelas análises críticas direcionadas ao inter-relacionamento entre arte literária e sociedade, de

---

<sup>48</sup> Depreende-se essas convicções de Ariano Suassuna a partir de uma de suas aulas-espetáculo, reproduzida no canal do youtube sob o título “Raízes Populares da Cultura Brasileira – parte 1”, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=M3MSqbE2r04>

Antonio Candido. Nessa conjuntura, Ariano Suassuna ocupa o espaço do artista que disponibiliza sua voz e sua palavra para narrar os modos como esse processo poderia efetivar-se.

Sob esse ponto-de-vista, portanto, visualiza-se a projeção de Suassuna em vários aspectos que compõem o narrador do *Romance*. Quaderna carrega as marcas do intelectual, disputado por dois lados políticos bem antagônicos. Como Monarquista de Esquerda, não esconde seu alinhamento político voltado para o povo, mas deixa claras as suas pretensões de elevar esse povo à categoria de fidalgo, em um processo de aproximação entre o popular e o erudito. Em sua narrativa, destaca os cantadores de folhetos e os profetas do povo ao lado de autores canônicos da literatura brasileira. Resgata a história do messianismo popular de seus antepassados, definindo-os como os verdadeiros donos da coroa brasileira e, por vezes alça o nome de Antônio Conselheiro à condição de herói de um povo. Subsiste o ideal de afirmação da brasilidade e da soberania do “povo castanho” e de como cabe a esse povo ocupar o espaço que é seu por herança e por direito.

Engenhosamente, esses conceitos podem ser vistos refletidos no significante da narrativa, pela coerência como se aliam os estilos popular e erudito da linguagem. Sem acentuar mudanças bruscas de tom, o narrador sai de sua própria informalidade e dos cantadores e profetas, da ralé do povo e da gente da família, para vigorosos trechos de digressões poéticas, eloquentes debates políticos e discursos argumentativos consistentes.

Na elaboração poética do *Romance*, esses princípios podem ser observados: à redescoberta do passado como meio de interpretar o presente, ou o presente impregnado do passado, em trocas de informações necessárias para pensar o futuro, corresponde a justaposição de gêneros, alinhavados na formação de um gênero integrador, que seria a Narrativa Enciclopédica ou Enciclopédia Ficcional.

Essa outra marca da sátira menipeia – a pluralidade de gêneros –, conforme apresenta Bakhtin (2018), emerge aqui como remate da investigação dos prismas ideológicos do livro. O modo como se compõe a história toda do *Romance* revela uma escolha e, portanto, um posicionamento revelador de uma ideologia. O autor elege gêneros da tradição clássica antiga, do período medieval, da modernidade e da contemporaneidade, quais sejam, a epopeia, a novela de cavalaria e o romance de



aventuras, o romance burguês e de formação, a sátira menipeia, que dialogam entre si e com o tempo presente e colocam em atividade um pensamento sobre o devir. As formas selecionadas pelo escritor não se inscrevem na narrativa exatamente como foram concebidas originalmente, mas seus traços se mostram sob um novo enfoque, uma releitura, uma atualização enfim dos seus elementos. Noções do passado como forma de compreensão e reflexão do agora. Gêneros que se integram para engendrar uma nova forma, a Narrativa Enciclopédica, ou Enciclopédia Ficcional, a qual legitima o *Romance d'A Pedra do Reino* como fundamento e marco de uma cultura, mas que não oferecem uma resposta acabada acerca do que virá. Não há desfecho na história de Quaderna, não se sabe se o “povo castanho” alcançará sua soberania. Como uma enciclopédia mesmo, o livro permanece em aberto, indicando possibilidades em relação aos conhecimentos do presente. Como a ideia de uma Revolução Brasileira, a história de Quaderna, de seu povo, de sua terra está em processo de formação, em atividade contínua. O sonho final avança a uma utopia, talvez, do socialismo, contudo é apenas sonho. Impossível interferir no decurso do tempo. Quaderna precisará retornar ao depoimento de sua história quantas vezes forem necessárias para a tentativa de decifração do enigma e talvez isso nunca aconteça.

A “aventura da verdade” ou os “aspectos ideológicos-filosóficos” são apenas motivados no enredo, encontram-se latentes, como ideias em ação. Contudo, pulsa um ideal e ele se direciona à transformação social, política e cultural. Persiste o pensamento que coloca o povo como destaque para edificar uma nação genuinamente brasileira que reconheça suas raízes, sua condição de subdesenvolvimento, com toda a aspereza que isso carrega, mas também com toda a potencialidade de luta.

Para encerrar, adote-se como síntese a constatação de Bakhtin:

Descobrimos na menipeia uma impressionante combinação de elementos que, pareceria, são absolutamente heterogêneos e incompatíveis (...) Agora podemos dizer que o carnaval e a cosmovisão carnavalesca foram o princípio consolidador que uniu todos esses elementos heterogêneos no todo orgânico do gênero, foram a fonte de uma força excepcional e tenacidade.” (BAKHTIN, 2018, p. 153, 154).

No *Romance d'A Pedra do Reino*, essa cosmovisão materializa-se na presença do narrador bipartido e em toda a ambiguidade e jogos de oposição decorrentes disso e que se conciliam nas *mésalliances* carnavalescas: o elemento cômico imiscui-se ao discurso sério, convivem o popular e o erudito, o sábio e o palhaço, a história oficial e a ficção. Graças à carnavalização que as altas classes sociais e as autoridades podem ser vistas com olhos de rebaixamento, como se faz, por exemplo com o Juiz-Corregedor, ao apelidá-lo de Joaquim Cabeça-de-Porco; em consequência dessa visão também que se parodia o texto bíblico para adaptá-lo à realidade da narrativa e, nesse caso, não para profaná-lo, mas, sobretudo, para sacralizar o narrador, seu povo e sua terra. Finalmente, é devido à inversão da história, por colocar “o mundo às avessas”, que Quaderna pode ser descendente de reis, instaurar seu reinado, tornar todos como príncipes, princesas, cavaleiros, afidalgados e iguais e terminar coroado como Gênio Máximo da Humanidade.

## ARREIMATE

Esta seção do trabalho não constitui efetivamente um capítulo, a contar pela extensão que ocupa – será breve –, tampouco configura uma conclusão, embora se comporte como passagem a ela. Desenvolve-se como parte ainda necessária do *corpus*, por tratar-se do último gênero, o Ensaio, como integrador da Enciclopédia Ficcional, conforme assegura Hilary Clark (1990), que aproxima forma ensaística e Enciclopédia por ambas potencialmente incluírem uma amplitude de tópicos sejam eles morais, políticos, científicos etc.

Obviamente, o *Romance d'A Pedra do Reino* não se apresenta, em sua completude, como Ensaio, todavia observam-se variados momentos de rompantes ensaísticos do narrador Quaderna. Pela sua voz, evidenciam-se juízos de valor, reflexões e interpretações acerca dos mais diversos temas, sobretudo referenciando a arte literária, a ação do escritor, a inspiração artística e o próprio anseio por um tipo de composição que alcance todos os temas, todos os gêneros e todos os estilos.

Segundo Berardinelli (2011), a elaboração ensaística fundamenta-se em tentativas e experimentações, ou seja, não intenciona a verdade científica ou dogmática, mas um saber oriundo da experiência humana individual. Nesse sentido, inexistem certezas e o gênero configura-se como texto “em aberto”. Necessariamente enciclopédico, o *Romance d'A Pedra do Reino* comporta-se exatamente assim, a começar pela escrita, que durou treze anos, até ser publicado e depois continua reescrita, com cortes, acréscimos e mudanças, como que submetida constantemente à prova e ao incremento, ampliando-se infinitamente. Mesmo o enredo não se fecha, mantendo indecifráveis os crimes, enigmáticos os relacionamentos e emblemáticas as causas e consequências de muitos dos fatos narrados, como a viagem empreendida pelo grupo do Rapaz-do-Cavalo-Branco ou ainda a prisão de Quaderna.

Acerca de tal qualidade do Ensaio, Adorno (2003, p.35) assim se posiciona:

É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada.

Parece ser precisamente desse modo que o narrador do *Romance* vai revelando os fatos que compõem sua história: uma mescla de vários saberes, de diferentes estilos, de múltiplos gêneros e temas reunidos em sequências narrativas, descritivas, associativas e de investigação e de pensamento críticos, que se suspendem e se retomam perenemente, como que em demanda de uma totalidade, que se torna tangível apenas na esfera da diegese daquela história.

Para além da forma do *Romance*, que, pelos aspectos abordados, aproximam-no do Ensaio, é em sua matéria que se evidenciam os traços do gênero. Se, entre outras aspirações, esta é a forma textual da autoconsciência, como assegura Berardinelli (2011), um dos fundamentos da narrativa de Suassuna se erige justamente sobre a auto-referenciação literária e artística, a visão da arte com força edificadora e transformadora e espaço onde se processa a unidade a partir da diversidade, improvável no mundo dos acontecimentos ditos reais.

É pela literatura que Quaderna vislumbra a sublimação de sua pátria:

A sorte é que, na mesma hora, o Doutor Samuel nos lembra que a conquista da América Latina “foi uma Epopeia”. Vemos que somos muito maiores que a Grécia – aquela porqueirinha de terra! – e aí descansamos o pobre coração, amargurado pelas injustiças, mas também incendiado de esperanças. (SUASSUNA, 2014, p. 62).

Nas mãos e na voz do narrador, do artista, enfim, se deposita a responsabilidade e a esperança de tornar grande este país. O próprio Suassuna afirma em suas apresentações de aula-espetáculo que a literatura possui a função política de elevar o Brasil à verdadeira nação.

A realidade transfigura-se por intermédio da criação poética:

Segundo Villar, assim era o Mundo e assim era a Literatura! Nas coisas do mundo, os “chuviscos de prata” nunca ou raramente existiam, e o “sangue vermelho das pedras, conservado vivo e fresco durante todo o tempo” era sempre, de fato, na mesquinha realidade, simples mijo-de-mocó. Se a gente não mentisse um pouco, “ajudando as pedras tortas e manchadas do real a brilharem no sangue vermelho e na prata, nunca elas seriam introduzidas no Reino Encantado da Literatura!” (SUASSUNA, 2014, p. 148)

De modo algum, entretanto, essa transformação corresponde a uma idealização alienada ou mascaramento de um cenário implacável. Sua significância incide em olhar a realidade sob outra perspectiva, que não apenas aquela dos escritores regionalistas prontos a denunciar as agruras por que passava o interior do Brasil. Não se encobre a aspereza, a dor, as pelejas do dia-a-dia do povo daquela parte do país; em variadas partes, são desnudadas e pensadas criticamente. Mas a questão é mostrar que ali também reside a beleza, as nuances, a riqueza de saberes e práticas de uma porção do Brasil, enxergada, durante tanto tempo e ainda hoje, como a parcela miserável e sofrida.

Ainda a tal respeito, a passagem em que o narrador contrapõe a terra da seca, tão conhecida do leitor, ao cenário revigorado pelas chuvas particulariza-se pelo lavor poético como se constitui. Após a visão da “Chapada infernal”, com a ventania causticante e “os Gaviões bicando os olhos dos borregos e cabritos”, sublevam-se “o fulgor das malacachetas”, “os seixos amarelos, brancos e vermelhos”, “a floração da jitiranas, de câmpulas roxas ou azuis; das marias-brancas puras e imaculadas”, “os pingos vermelhos dos feijões-de-pombo”. (SUASSUNA, 2014, p. 410). De fato, acentua-se um espaço transmutado, porém esse “espírito mágico” a permear a narrativa, em nenhum momento “esconde a realidade, deformando-a”. Como observa Santos (2009, p. 34-35): “A literatura popular [de Ariano Suassuna] não edulcora o mundo, que lhe aparece com sua violência, sua dureza, seu medo, mas também seu riso e sua fé.”

Para o Quaderna narrador, um ensaísta, nesses momentos de notável reflexão, a verdadeira literatura ou a verdadeira arte é esta que revela e reúne a dupla face, ou as diversas expressões do mundo. No “Reino literário”, cabem todos os mundos, todas as “estradas, caatingas e tabuleiros espinhosos”, todas as “serras e serrotes pedreguentos”, mas também todas as “belas mulheres”, todos os “amores desventurados, poéticos e sensuais”, enfim todas “as partes cangaceiras e bandeiras da história”. (SUASSUNA, 2014, p. 115-116)

Tal império, para onde confluem todos os temas, todos os saberes, toda a diversidade de culturas, de seres, de costumes, toda severidade e todo espetáculo da vida descobre-se, finalmente, enciclopédico. É este texto, o *Romance d’A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, ou as memórias de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, documentadas no inquérito, oficialmente “um gênero literário novo, o ‘Romance

heroico-brasileiro, ibero-aventureesco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja'!” (SUASSUNA, 2014, p. 420)

Como Ensaio, à semelhança do texto enciclopédico, a totalidade almejada acontece pelo recorte de uma fração do tempo e do espaço, nos quais se manifesta a matéria, completa por sua vez, a ser trabalhada. A universalidade resplandece, pois, em um traço parcial. Conforme destaca Theodor Adorno (2003), não existem pretensões de completude ou de continuidade no gênero ensaístico, entretanto torna-se possível roçar a integralidade do objeto ao “virá-lo”, revirá-lo”, “questioná-lo” e apalpá-lo”; é necessário atacá-lo de “diversos lados”. Feito isso, o escritor reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever.” (ADORNO, 2003, p. 36)

## DESFECHO

Voltar-se para o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* com olhos novos foi o desafio imposto no início desta pesquisa. Situa-lo como marco da história literária brasileira, fazendo-o ocupar espaço como monumento artístico de um povo, havia sido o ofício. A extensão narrativa, mais de setecentas e cinquenta páginas, a profusão de assuntos e a complexidade do enredo fizeram refletir acerca de o texto de Ariano Suassuna não descansar à sombra dos gêneros, das diretrizes ou dos temas, aos quais, até então, fora submetido para fins de análise em artigos, dissertações, teses etc. Muito já fora dito a seu respeito. Entretanto, permanecia uma impressão de o *Romance* ser recolhido em partes, fragmentado em sua grandiosidade. Parecia necessário um estudo que o apreendesse em sua magnitude.

A busca por uma possível resposta para tais anseios encontrou as teorias de Edward Mendelson e Hilary Clark a respeito do texto literário com pretensões enciclopédicas. Para esses autores, a Narrativa Enciclopédica ou Enciclopédia Ficcional caracteriza-se como o gênero a dar conta daquelas obras em que se integram todo o conhecimento e crenças de uma nação, permitindo que, por intermédio deles, se identifiquem e se interpretem as perspectivas ideológicas que os norteiam.

Visivelmente, o *Romance d'A Pedra do Reino* apresentava os traços do enciclopedismo. Findo o trabalho, reconhece-se: absolutamente, o livro é enciclopédico. Em princípio, porque circunscreve-se a uma nação, cuja imagem se constrói como extensão do Nordeste brasileiro, mais precisamente do Sertão – “o Reino é o Brasil, este Sertão do mundo”. O espaço sertanejo comporta-se como gênese e inspiração para o narrador e para o escritor. Emanam dele os saberes e as práticas dos que ali vivem: as festas, como as cavalhadas, a medicina popular, os cantadores de feira e seus romances, os homens e mulheres do povo com suas profecias, a história oficial mesclada aos causos cotidianos, os mitos, como da Besta Bruzacã, os alimentos típicos, enfim, a paisagem bastante peculiar. Estes são elementos que referenciam e qualificam aquela região específica, que sendo fração do mundo real, entra na diegese da narrativa como representante do todo. Aquele Sertão, desvelado sob suas diversas faces, e seus habitantes revelam-se



metonímicos de um Brasil reconhecido por Suassuna como Brasil real, aquele apreendido pelos olhos da cultura popular.

Nesse sentido, o texto ficcional aproxima-se da totalidade enciclopédica. No *Romance*, descortinado por olhar inédito, manifesta-se o todo de um novo mundo, ainda que o mesmo pareça fragmentado pelos golpes da modernidade. Na história narrada por Quaderna, as matérias convergentes àquele espaço são exploradas em todas as suas nuances, enfrentadas em todas as suas faces, revolidas, experimentadas e postas à prova, resultando na manifestação do verdadeiro Sertão, real e mágico, áspero e belo, abrasado pela seca e viçoso na época das chuvas, e de um povo genuíno, sofrido e castigado, mas adornado com as vestes da nobreza nas festas de rua, vivendo uma diversidade de histórias na voz dos cantadores; uma gente que deposita sua fé na volta do salvador, o qual sublimará suas vidas.

Todas as esperanças parecem concentrar-se no mito sebástico:

Por outro lado, a história de Dom Sebastião, O Desejado, transcende os limites puramente individuais e nacionais para ser um mito humano: o do homem sempre desejoso de se transcender, alçando-se, pela Aventura, pelo delírio, pelo risco, pela grandeza, pelo martírio, até o Divino! (SUASSUNA, 2014, p. 214).

Visto assim, esse elemento cultural emerge como linha condutora do enredo, gerando o movimento messiânico, liderado por João Ferreira na região de Pedra Bonita, no século XVII, e desencadeando as aspirações de Quaderna por recriar aqueles feitos no presente; relaciona-se, também, ao retorno de Sinésio, vislumbrado como restaurador do Reino profetizado ou ainda, como figuração política, com fins de mudar os rumos do país. Culturalmente, remete à formação do ser humano, continuamente desejoso de um devir transfigurado.

O mito engendra esperanças que se traduzem, no *Romance*, como sonhos, visões, profecias. Com efeito, a narrativa encerra-se com o sonho de Quaderna, para onde confluem os elementos mais díspares, unindo-se o popular e o erudito:

Então, acolitado por Dom José de Alencar e por Dom Euclides da Cunha o Arcebispo da Paraíba me coroava finalmente como Rei da Távola Redonda

da Literatura do Brasil, ante a alegria delirante do Povo Brasileiro e ao som de uma Música sertaneja de tambores, pífanos, triângulos, violas e rabecas. (SUASSUNA, 2014, p. 741).

Edifica-se, finalmente, o novo Reino. A totalidade da enciclopédia refletida no sonho, onde tudo cabe e onde tudo é possível. O sonho, sem início, nem fim, tomado como fração da vida, pode sempre ser retomado, pode sempre ser continuado. A totalidade e a abertura ao infinito, eis o paradoxo. Uma unidade alcançada pela perspicácia de sempre começar de novo, como afirma Moretti (2000), ao tratar da épica moderna.

As visões do mundo transfigurado alçam-se, pois, como colunas fundamentais da temática do *Romance*. No folheto LXXIII, denominado “Cavalcadas de São João na Judeia”, descreve-se, demoradamente, a manifestação do mundo – prolongamento do sertão - transformado aos olhos de um Quaderna inebriado pelo “vinho, signos e rituais astrológicos da Igreja Católico-sertaneja.” A vastidão universal apresentava-se agora como “Onça Malhada, bela, reluzente e gloriosa, gigantesca”. Os homens e mulheres convertidos em “Reis, Valetes, Rainhas, Damas e Bispos, montados a cavalo, uma Cavalcada bela, gloriosa, cheia de espadas e bandeiras.” (SUASSUNA, 2014, p. 561).

Mais à frente, o narrador menciona os profetas bíblicos, Ezequiel e João de Patmos, considerando-os “Profetas sertanejos que viveram no Deserto Judaico!” (SUASSUNA, 2014, p. 563). Depois, refere-se à transfiguração de Jesus ocorrida em um “serrote”, “Lajedo pedregoso e espinhento”. Nas palavras de Quaderna, Jesus torna-se, a partir de então, “um homem de palavras de fogo, um corisco a quem passaram a perseguir como um Cachorro danado”, “um Rei de Copas e Espada, de coração sangrento, sustendo nas mãos um Cetro de madeira que ele molhava com seu próprio sangue, como insígnia de sua realeza.” (SUASSUNA, 2014, p. 565). Finalmente, alude-se a João e à visão dos cavaleiros do Apocalipse, comparada às cavalcadas sertanejas e evoca-se a chegada de Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco, com imagem transfigurada.

Toda a miscelânea, de visões, profecias e transfigurações, unida à história bíblica, entrecortada pela sertaneja, operam para a sacralização do texto de Quaderna e garantem sua marca na passagem dos tempos. O livro do Apocalipse, como se

sabe, não expressa, necessariamente o fim, mas a perspectiva de um novo mundo. Trazido à narrativa, remete, como em outros momentos, ao ideal do recomeço, da renovação.

Essa temática, manifestada pelas figuras descritas, excede a diegese da narrativa para alcançar os anseios do próprio Suassuna. Levados em conta os aspectos temporais, do presente da narrativa (1938) e todas as questões históricas aí envolvidas, e do período de produção do livro (1958 a 1971), observa-se um tempo de instabilidade política no Brasil e de passagem de uma época a outra. Tais circunstâncias unidas às aspirações da Narrativa Enciclopédica por englobar toda a cultura de uma Nação, interpretando-a, refletem e significam o desejo de, por intermédio do conhecimento e da valorização cultural, a construção ou reconstrução de um novo país, ou do verdadeiro país. Aquele Brasil real inúmeras vezes referido pelo autor.

A esse primeiro pressuposto da Narrativa Enciclopédica, aliam-se os elementos formais. De acordo com Hilary Clark (1990), na Enciclopédia Ficcional, o acesso ao conhecimento acontece via mimese de uma variedade de estilos e gêneros que a integram. Na ânsia de incluir todo o saber ou o já produzido em termos de produção literária, instala-se o projeto totalizador do enciclopedismo. Contudo, no ato da escrita, reconhece-se a impossibilidade de atingir tal propósito, instaurando-se uma espécie de nostalgia e de vazio. A reprodução, portanto, se faz imperfeita, cheia de lacunas, como que colocando em xeque os objetos imitados.

Efetiva-se, desse modo, um retorno ao passado. A Narrativa Enciclopédica percorre um caminho de volta, buscando os gêneros como que para colocá-los à prova. Sob tal ótica, emerge no *Romance d'A Pedra do Reino* uma épica moderna, mesclando o clássico e o popular, produzida sobre os pilares do intertexto, da polifonia, da autoconsciência literária e da bricolagem. Uma épica, cuja totalidade do mundo somente é alcançada pela criação poética de um herói que une um pouco de ação com muita contemplação. Paralelamente, reformula-se o Romance Medieval e surge um “cavaleiro” forjado, avesso aos esforços físicos, herói picaresco.

A releitura dos gêneros Romance Burguês e de Formação faz nascer um herói imperfeito, que não encontra harmonia em seu percurso, e com um final “em aberto”. Quaderna, sendo filho de uma aristocracia falida, não responde aos ideais burgueses.

Ao contrário dos jovens protagonistas dos romances do século XIX, ele se revela com quarenta anos de idade, caracterizado por distintas faces, situado na fronteira entre épocas conflituosas.

Para completar esse panorama, as características da sátira menipeia pontuam-se no *Romance* como arremate. Marcado, particularmente, pela dualidade que emana de Quaderna e atinge demais personagens, acontecimentos, debates e pensamentos, o texto de Suassuna corresponde à linha do sério-cômico que percorre aquele gênero. A visão carnavalizada ou o mundo posto ao contrário talvez reflita a impressão que fica após a leitura e análise. Paradoxalmente, é por esse prisma que acontece a tentativa de conferir sentidos ao que está ao redor. Existe seriedade nas atitudes bufas de Quaderna. É genuíno seu desejo por reedificar o Reino por intermédio da Poesia, escrever a Obra Máxima da Humanidade, tornar-se o Gênio da Raça e situar o Brasil no lugar privilegiado do qual absolutamente é merecedor.

As sequências ensaísticas parecem suspender a narrativa e extrair dela algumas experimentações da verdade: é possível, por intermédio do reconhecimento e da valorização de um povo, de sua cultura, de seus saberes, e de suas práticas construir uma Nação. É possível alcançar o Brasil real tão almejado por Ariano Suassuna.

Ao cabo de tudo, é legítimo afirmar que o *Romance d'A Pedra do Reino* é enciclopédico. Ele exige que se compreenda para além dos limites das capacidades de conhecimento, consideradas comuns. Diante da profusão de temas, narrativas, personagens, gêneros, estilos, de outros textos intercalados, o leitor é impelido a derrubar as balizas e descobrir, ordenar, principalmente, recuperar um conhecimento que pode estar ao lado, mas sobretudo, além.

## REFERÊNCIAS

*A demanda do santo graal*. Organização e atualização do português Heitor Megale. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. 34ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. Disponível em: <dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 14/11/2018.

ARISTÓTELES. *Poética. Organon. Política. Constituição de Atenas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1955.

BERARDINELLI, Alfonso. A forma do ensaio e suas dimensões. *Remate de Males*. Campinas, SP. Jan-Dez 2011. p. 25-33.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento I – de Gutenberg a Diderot*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

CAMPOS, Maximiliano. A pedra do reino. In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Volume III. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017. 4 v.

CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Tradução de José Manuel Lopes. São Pedro, Portugal: Edições Saída de Emergência, 2011.

CHAGAS, Pedro Dolabela. *O romance da pedra do reino: o seu lugar na história. Caletroscópio*, Vol. 3, No 4, Jan a Jun de 2015. Disponível em: <https://www.caletroscopio.ufop.br/index.php/caletroscopio/article/view/50/39>. Acesso em: 15/01/2019.

CHIAMPI, Irleamar. *El realismo maravilloso – Forma e Ideología en la Novela Hispanoamericana*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, 1983.

CLARK, Hilary. Encyclopedic discourse. *Sub Stance*. Vol. 21 No 1 Issue 67 (1992). P. 95-110. Published by University of Wisconsin Press. DOI 10.2307/3685349. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3685349>. Acesso em: 15/06/2018.

CLARK, Hilary. *The fictional encyclopaedia: Joyce, Pound, Sollers*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2011.

DANIEL. In: BÍBLIA Sagrada (Edição Pastoral). São Paulo: Paulus, 1990. Cap. 2, vers. 24-45, p. 1145-1146.

DIDEROT, Denis, D’ALEMBERT, Jean le Rond. *Enciclopédia, ou dicionário razoadas das ciências, das artes e dos ofícios*. Vol. I. Discurso preliminar e outros textos. Org. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza. Trad. Fúlvia Moretto, Maria das Graças de Souza – 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

ÉCLOGA. CEIA, Carlos. *E-dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN 989-20-0088-9. Disponível em <<http://edtl.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 14/11/2018.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionários de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduep, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *Ditos e escritos*. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, pp. 411-422.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GODOY, Marcio Honorio. *Dom Sebastião no Brasil: fatos da cultura e da comunicação em tempo/espaço*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005.

LE MOS, Anna Paula. O rei apalhado de bumba-meu-boi. *Revista Garrafa*. Vol. 4, No 10. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7526>. Acesso em: 15/10/2019.

LETZLER, David. Encyclopedic novels and the craft of fiction: "Infinite Jest"'s endnotes. *Studies in the novel*. Vol. 44. No 3. David Foster Wallace: Part 1 (fall 2012). P. 304-324. Published by The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23406575>. Acesso em: 15/06/2018.

LETZLER, David. The paradox of encyclopedic fiction. (2012). Disponível em: [https://www.academia.edu/6045215/The\\_Paradox\\_of\\_Encyclopedic\\_Fiction](https://www.academia.edu/6045215/The_Paradox_of_Encyclopedic_Fiction) . Acesso em: 15/06/2018.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad., posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 34ª ed. São Paulo: Duas Cidades. 2000 (Coleção Espírito Crítico).

LUKÁCS, György. *Arte e sociedade*. Escritos Estéticos 1932-1967. Organização, Introdução e Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo – o Bildungsroman na História da Literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.



MARTINS, Jossefrania Vieira. Reino do maravilhoso: aspectos da representação do sertão no Romance d'a pedra do reino de Ariano Suassuna. *Revista Semina*. Vol. 15. No 1. Passo Fundo, RS., 2016. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/ph/article/view/6222>. Acesso em: 29/01/2019.

MATTOS, Franklin de. Árvore do saber. In: DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Enciclopédia, ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Vol. I. Discurso preliminar e outros textos. Org. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza. Trad. Fúlvia Moretto, Maria das Graças de Souza – 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

MEDEIROS, Márcia Maria de. Considerações sobre o fantástico na literatura medieval: o espaço e o tempo como elementos para análise. *Revista Trama*, Vol. 4. No 8, Unioeste, 2008. p. 147-157.

MEDEIROS, Márcia Maria de. *Construção da figura religiosa no romance de cavalaria*. Dourados, MS: UFGD; UEMS, 2009.

MENDELSON, Edward. *Encyclopedic narrative: from Dante to Pynchon*. MLN. Vol. 91, No 6, Comparative Literature (Dec. 1976a) pp. 1267-1275. Published by: The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2907136>. Acesso em: 15/06/2018.

MENDELSON, Edward. Gravity's encyclopedia. ,In: LEVINE, G., e LEVERENZ, D. (orgs.). *Mindful pleasures*. Boston: Little, Brown and Company, p. 161-196, 1976b.

MORAES, Francisco de. *Palmerin de Inglaterra*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016. (Coleção Clássicos Comentados).

MORETTI, Franco. *Modern epic: the world system from Goethe to García Márquez*. Translated by Quintin Hoare. London: Verso, 1996.

MORETTI, Franco. *The way of the world*. The *Bildungsroman* in european culture. New Edition. Translated by Albert Sbragia. London/New York: Verso, 2000.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. A pedra do reino e a ilumiará (prefácio para a 16ª edição do *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PUGA, Rogério Miguel. *O Bildungsroman* (Romance de Formação): Perspectivas. 1ª ed. United Kingdom/Lisboa: Institute of Modern Languages Research/Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies, 2016.

REIS, José Carlos. Anos 1960: Caio Prado Jr e “A Revolução Brasileira”. *Revista Brasileira de História*. Vol. 19. No 37. São Paulo, setembro/1999. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881999000100012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881999000100012). Acesso em: 15/10/2019.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular*. Ariano Suassuna e o movimento armorial. 2ª ed. rev. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17ª ed. Corrigida e Atualizada. Porto: Porto Editora, 1996.

SAUNDERS, Corinne. *Magic and the supernatural in medieval english romance*. Cambridge: D. S. Brewer, 2010.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. RAMALHO, Christina. *História da epopéia brasileira*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SOUZA, Ana Alexandra Alves de. A criação de símbolos na psicomquia de Prudêncio. *Didaskália*, 2004. p. 195 a 211. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/20143/1/V03402-195-211.pdf>. Acesso em: 23/11/2018.

SOUZA, Maria das Graças. Círculo dos conhecimentos. In: DIDEROT, Denis, D’ALEMBERT, Jean le Rond. *Enciclopédia, ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Vol. I. Discurso preliminar e outros textos. Org. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza. Trad. Fúlvia Moretto, Maria das Graças de Souza – 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SPINA, Sigismundo. *Iniciação na cultura literária medieval*. Rio de Janeiro: Grifo, 1973.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

TOOHEY, Peter. Roman epic. *The Cambridge Companion to the Epic* (Cambridge Companions to Literature) Cambridge University Press. Edição do Kindle, 2010.

VIEIRA, Antônio. *História do futuro*. Brasília: EdUNB, 2005.

WHITTIER-FERGUSON, John. Ezra Pound, T. S. Eliot, and The modern epic. *The Cambridge Companion to the Epic* (Cambridge Companions to Literature) Cambridge University Press. Edição do Kindle, 2010.